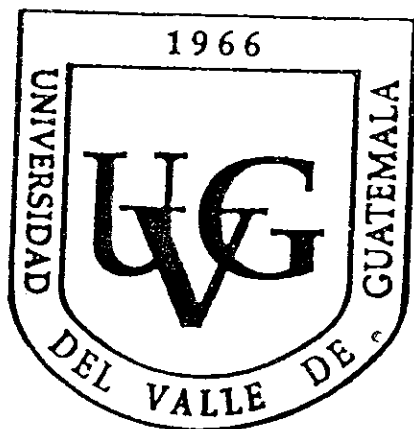


UNIVERSIDAD DEL VALLE
DE GUATEMALA

Facultad de Educación



Recital para voz de barítono
Con acompañamiento de piano

Carlos Enrique Ovando Linares

Guatemala
2004



Recital de canto para voz de barítono
con acompañamiento de piano

UNIVERSIDAD DEL VALLE
DE GUATEMALA

Facultad de Educación

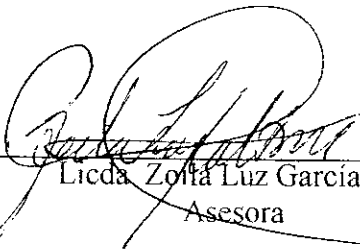
Recital de canto para voz de barítono
con acompañamiento para piano

**BIBLIOTECA
DE LA
UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA**

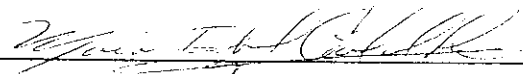
Trabajo de graduación presentado por
Carlos Enrique Ovando Linares
Para optar al grado académico de
Licenciado en Música

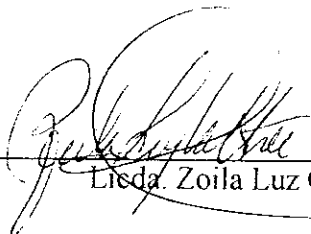
Guatemala
2004

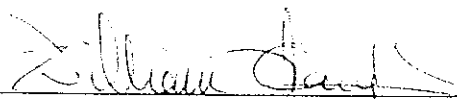
Vo.Bo.:

(f) 
Licda. Zoila Luz García Salas
Asesora

Tribunal:

(f) 
Licda. Isabel Ciudad Real

(f) 
Licda. Zoila Luz García Salas

(f) 
Mtro. William Orbaugh

Fecha de aprobación: 14 de junio de 2004

PREFACIO

En los primeros años como estudiante de la carrera de música, tuve la oportunidad de recibir mis primeras lecciones de canto en la asignatura de técnica vocal. Desde este momento comenzó una ardua tarea por desarrollar las aptitudes vocales, esta labor ha llevado varios años y ha requerido de una gran dosis de constancia, paciencia y perseverancia. Todo ello con el objetivo de alcanzar un dominio sobre el instrumento y así poder transmitir todos nuestros sentimientos y emociones a través de la música.

Esa búsqueda me llevó a salir del país y ahora, luego de haber estudiado por dos años en la Universidad de Costa Rica, quise, por medio de un recital, compartir los conocimientos y experiencia adquiridos. De aquí nace este proyecto que comprende un recital en vivo y un aporte por escrito que contiene un compendio sobre técnica vocal y análisis de los principales aspectos que intervienen en la realización de este tipo de espectáculos artísticos.

Este trabajo no hubiera podido realizarse sin la guía y consejos de las maestras: Licda. Zoila Luz García-Salas, Licda. Isabel Ciudad-Real, Mtra. Bárbara Bickford y Profesora Zamira Barquero de la Universidad de Costa Rica, para quienes dejo constancia de mi agradecimiento.

CONTENIDO

	Página
PREFACIO	vi
CONTENIDO.....	vii
LISTA DE GRÁFICOS.....	viii
RESUMEN.....	ix
Capítulos	
I. INTRODUCCIÓN	1
II. MARCO TEÓRICO.....	2
A. Concepto de recital.....	2
B. Aspectos históricos.....	2
C. La voz humana.....	3
III. MARCO METODOLÓGICO.....	17
A. El repertorio.....	17
B. Programa de recital.....	17
C. Aspectos generales sobre la preparación de un recital de canto.....	19
D. La obras del programa de recital.....	20
IV. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	37
V. BIBLIOGRAFÍA.....	40
VI. APÉNDICES.....	42

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico:		Página
1.	Tipos de respiración	4
2.	Anatomía del órgano de fonación	5
3.	Cavidades de resonancia	6
4.	Esquema de la presión aérea sobre las cuerdas.....	6
5.	Distinta conformación de los pliegues vocales.....	6
6.	Posición de bostezo.....	9
7.	Cuadro representativo de los diferentes registros.....	11

RESUMEN

Recital para voz de Barítono con acompañamiento de piano comprende dos aspectos: un marco teórico que comprende un estudio de los aspectos fundamentales de la técnica vocal, como antecedentes previos al recital y que consisten en: fisiología del aparato de fonación, el mecanismo respiratorio, el mecanismo resonador, la impostación, los registros de la voz, el pasaje de la voz, clasificación de la voz, dicción e interpretación. Así como un marco metodológico, en el que se analizan temas propios del recital: el repertorio, el programa, el pianista acompañante, y preparación previa del cantante. Por último se hace una presentación de las obras que integran el programa del recital con que se culmina el presente trabajo.

I. INTRODUCCIÓN

Para lograr el pleno desarrollo artístico de un profesional del canto así como del estudiante de esta disciplina, se requiere de un contacto constante con el público. Las presentaciones de espectáculos que podrían brindar esta oportunidad, son en nuestro medio muy escasas o bien no existen. Por ello el propio artista se ve en la necesidad de buscar espacios en donde pueda darse a conocer al público y tener esa experiencia tan necesaria en su carrera.

El recital, como un espectáculo público limitado a la presentación generalmente de un protagonista, es un medio apropiado para buscar estos objetivos formativos, de los que se va a beneficiar tanto el solista como el público. En nuestro medio, la labor debe ser primordialmente de promoción y de búsqueda por despertar en el público la necesidad de satisfacer inquietudes estéticas.

El trabajo de promoción sólo puede lograrse mediante una actividad desarrollada profesionalmente, es decir, que el artista esté comprometido en una lucha por lograr el perfeccionamiento de su técnica. Sólo de esta manera se pueden presentar espectáculos de calidad que resulten verdaderamente atractivos al público.

En tal sentido, el presente trabajo busca como objetivo principal, presentar un resumen de los aspectos técnicos, que un cantante debe tener como punto de partida en el desarrollo de la técnica vocal. Es necesario partir de conceptos, si se quiere elementales, pero que son las bases indispensables para la formación de un cantante.

De esta manera se ha hecho, dentro de un marco teórico, un resumen con temas tales como: la respiración, la impostación, los registros de la voz y el pasaje. Existen muchos tratados que explican en una forma amplia todos estos temas, la mayoría redundante en complicadas explicaciones físicas o fisiológicas, que he tratado de sintetizar por medio de conclusiones producto de la experiencia y de los conocimientos que han dejado en el autor, el estudio con varios maestros de canto.

En otro apartado, dentro de un marco metodológico, se han dado algunas recomendaciones en cuanto al repertorio y se ha presentado el esquema de un recital que será la estructura básica del recital de canto para voz de barítono que se presentará como culminación del presente trabajo. Para concluir esta sección, siguiendo el orden del programa del recital, se hace una descripción de las obras, indicando título, datos del autor y un comentario que contiene aspectos generales de época, forma musical y datos históricos que pasarán a conformar las notas al programa de mano. También se incluyen los textos de las obras, que cuando son en idioma extranjero, aparecen con su respectiva traducción. Por último se complementa este trabajo con un apéndice en el que se incluyen copias de las partituras de las obras, así como un modelo de programa de mano y afiche promocional.

El presente trabajo será de mucha utilidad para aquellos estudiantes que tengan la inquietud de incursionar en el campo del canto y también para aquellas personas que ya se han involucrado para quienes podrá servir como guía y referencia, tanto dentro de su desarrollo técnico, como a la hora de enfrentarse a la experiencia de un recital.

II. MARCO TEÓRICO

A. Concepto de recital

El término recital hace referencia a una presentación en público de varias obras ejecutadas por uno o dos solistas (Harvard Dictionary of Music, 1974:718). Este concepto es el opuesto a la presentación por parte de un grupo de artistas, entiéndase orquesta o un grupo de cámara, en cuyo caso estaríamos ante un concierto, palabra utilizada aquí, en un sentido general que no debe confundirse con su acepción como forma musical. La presentación de un músico solo o bien de un solista y acompañante es el elemento característico de este tipo de espectáculo.

B. Aspectos históricos

En el romanticismo se da una tendencia al individualismo que va a producir la era del virtuoso. Surgen los ejecutantes de un virtuosismo excepcional como Paganini y Liszt. Se da una búsqueda de la expresión personal y un desarrollo del arte instrumental que encuentra como medio idóneo para sus presentaciones al recital solista que fuera llamado entonces monoconcierto o soliloquio musical (Espasa, 2001:607).

Liszt fue quien primero utilizó el término recital en una presentación en Londres en 1840. Durante la segunda mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la canción para voz sola acompañada, forma conocida como *Lied*, se inicia la presentación de recitales de este tipo de obras. Así encontramos que en Alemania el primero en organizar recitales de *Lieder* fue Raymund Zur Mühlen (1854-1931) (Hamel & Hürlimann, 1987: 603).

Es también durante el romanticismo que el piano se eleva de simple acompañamiento a copartícipe de la voz, porque compartía por igual la tarea de prestar apoyo, ilustrar e identificar el significado de la poesía. (Grout & Palisca, 1996:673). Es en los *Lieder* de Schubert en donde tanto el canto como el acompañamiento reciben el mismo tratamiento. El piano sostiene la voz, contribuye a su expresión presentándola en un marco apropiado, pero no es nada sin ella. Del mismo modo, el canto pierde todo vigor si se le separa de su acompañamiento.

Queda establecido el piano como principal instrumento de acompañamiento de la voz, adquiere tal protagonismo que la tarea del acompañante se convierte en una especialización dentro del arte pianístico. En un inicio las audiciones de *Lieder* se llevaban a cabo en reuniones de amigos, este gusto por escuchar canciones se traslada a un escenario en la forma de recital de canto.

C. La voz humana

La voz humana es consecuencia de la adaptación y asociación de distintos órganos del cuerpo humano que poseían unas funciones independientes y preferentes a la fonación. En nuestro organismo no existe ningún órgano cuyo cometido primario y fundamental sea el de producir sonidos. Las cuerdas vocales, que se pudiera pensar que fueron creadas para tal efecto no son más que el borde libre del esfínter de la laringe, que, por medio de su posibilidad de contraerse, tienen la finalidad de impedir el acceso a las vías respiratorias de objetos extraños a ellas, así como ayuda a expeler mucosidades (mediante la tos) y de regular la salida del aire en determinadas situaciones de esfuerzo muscular. Los restantes órganos que intervienen en la fonación como son la lengua, cavidad bucal, faringe, pulmones, diafragma y músculos abdominales, también tienen como finalidad principal funciones respiratorias y digestivas. El hombre en su afán de comunicarse con sus semejantes ha reunido y asociado unas partes de su cuerpo y les ha añadido otro fin que es la fonación (Regidor, 1996:18).

I. Fisiología del aparato de fonación. El proceso de la fonación se puede resumir en una forma sencilla en el siguiente esquema:

- Los pulmones aspiran aire del exterior, gracias a la función fundamental del músculo diafragma.
- El aire aspirado es expulsado con cierta fuerza, en base de la acción combinada de la musculatura abdominal, diafragma y presiones de la caja torácica.
- El aire sale de los pulmones a través de los bronquios y asciende por la tráquea hasta la laringe.
- En la laringe se produce el sonido, a causa de la combinación de la presión del aire y el acercamiento y tensión de las cuerdas vocales.
- Este sonido producido en la laringe se caracteriza por ser de poca calidad y es elaborado y amplificado gracias a la acción resonadora de las cavidades faríngea y bucal.

El anterior esquema nos permite distinguir tres mecanismos esenciales en el funcionamiento del aparato de fonación y que son: el mecanismo respiratorio, el laríngeo y el resonador.

a. Mecanismo respiratorio. La función respiratoria se compone de dos movimientos opuestos: inspiración y espiración.

- Inspiración. Se considera como regla general que la toma de aire ha de ser preferentemente por la nariz, ya que permite limpiar y calentar el aire que se respira, evitando resequedad en la garganta. Sin embargo, no queda excluida la inspiración bucal en momentos en que así lo obligue algún pasaje musical, en donde por la brevedad una toma de aire sólo por la nariz resultaría insuficiente.

- **Espiración.** La elasticidad de los pulmones, cartílagos costales y presión abdominal hacen de la expulsión de aire un movimiento pasivo. Para la fonación se requiere, sin embargo, que este acto sea más efectivo y potente, por lo que entran en juego los músculos intercostales internos, el serrato posterior inferior y los músculos de las paredes abdominales, los que, al tiempo que bajan las costillas, comprimen las vísceras abdominales que empujan a su vez, hacia arriba el diafragma.

- **Tipos de respiración.** Existen tres tipos de respiración:

- Clavicular o costal superior (los hombros se levantan)
- Abdominal (el pecho va hacia fuera) y
- Costoabdominal o diafragmático (se siente el movimiento hacia fuera en las paredes intercostales). Este último es el tipo de respiración que debe usarse para el canto, ello es porque permite una mayor expansión de los pulmones con el consiguiente incremento en la cantidad de aire que ingresa a los mismos (Barquero, 2001:18).

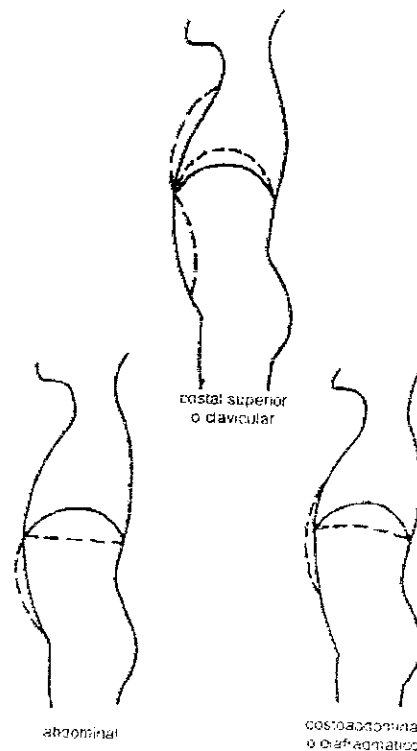


Fig.1. Tipos de respiración

-El apoyo. Es el punto en el cual se siente la solidez del sonido y en el que se tiene la impresión de poseerlo, de manejarlo, de dominarlo. Un buen apoyo da estabilidad, seguridad y dominio de la emisión. Este punto de apoyo es el diafragma. La columna de aire por un lado debe vencer la resistencia de la glotis y para lograr hacer esta fuerza es necesario que se apoye por el otro extremo en una base sólida, este punto de apoyo lo brinda el diafragma.

b. Mecanismo laríngeo. Señala Perelló (1982:76) que en la inspiración los repliegues vocales están separados y dejan pasar libremente el aire hacia los pulmones. Durante la fonación se producen dos movimientos simultáneos: - El cierre de la glotis por acercamiento de los repliegues vocales. - La expulsión del aire pulmonar. Al encontrar el aire expulsado, la glotis cerrada aumenta la presión en el área subglótica hasta el punto de vencer la resistencia que le oponen los repliegues vocales. Por la separación de los mismos, el aire escapa y desciende la presión en la subglotis. La tensión muscular de los músculos vocales vuelve a juntarlos en la línea media y comienza un nuevo ciclo.

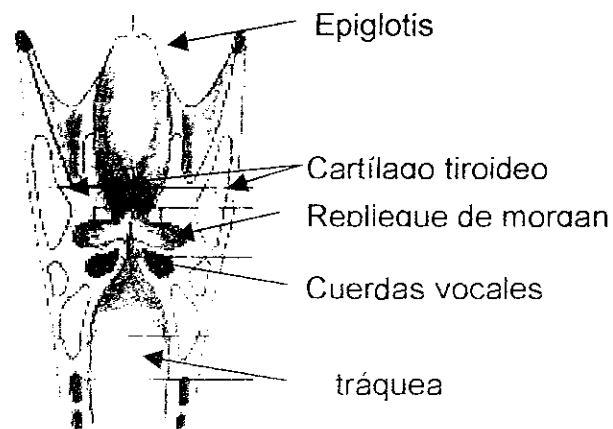


Fig.2. Anatomía del órgano de fonación.

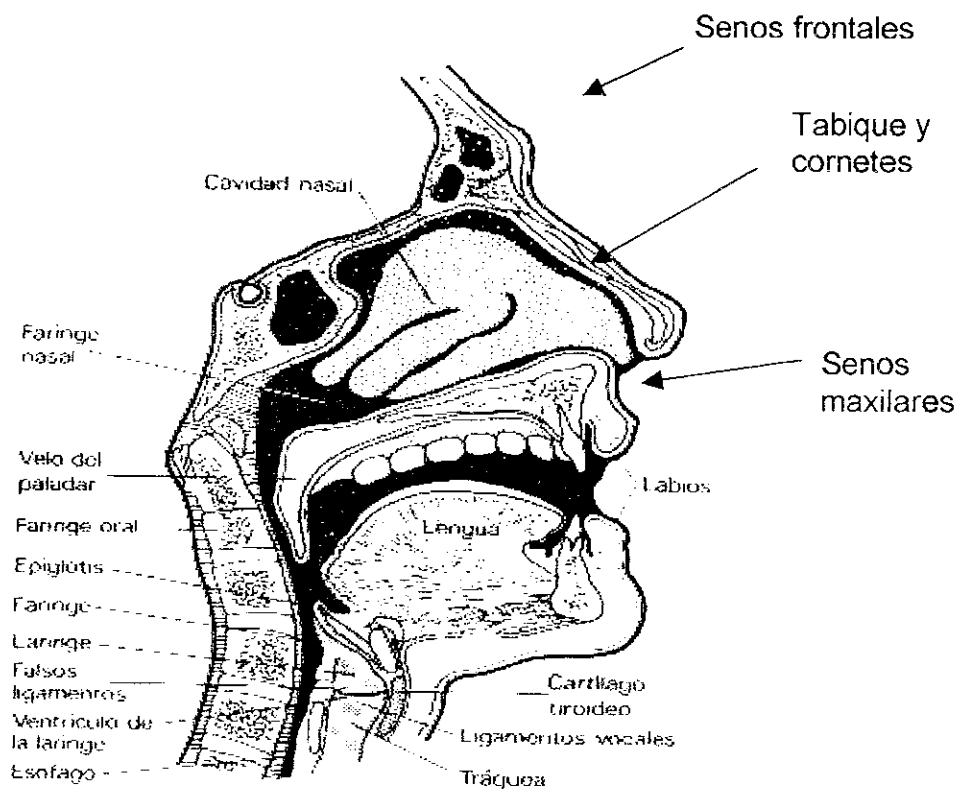


Fig.3. Cavidades de resonancia.

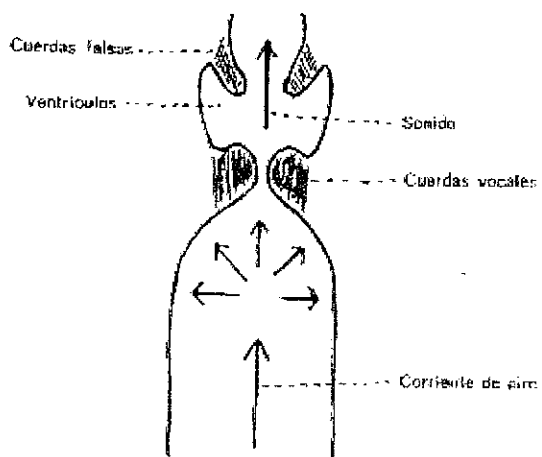


Fig 4. Esquema de la presión aérea sobre las cuerdas vocales. (Regidor, 1996: 50)

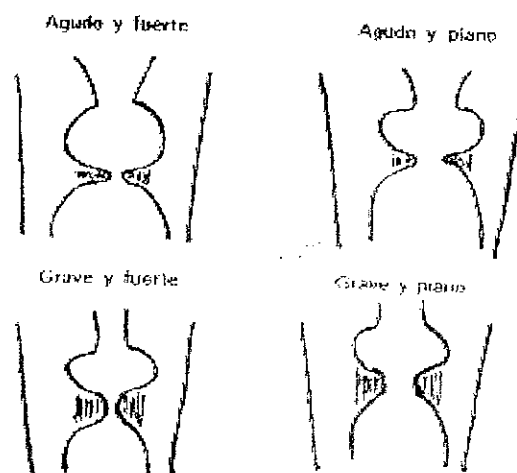


Fig.5. Distinta conformación y separación de los repliegues vocales, según el tono y la intensidad del sonido.

-El vibrato. Es una variación de frecuencia y de intensidad que se produce en la voz alrededor del sonido fundamental. En una voz cultivada estas variaciones son muy ligeras e idénticas en cada frase del vibrato. En la intensidad de la voz, la variación oscila entre 2 y 3 decibelios y en la frecuencia en un cuarto o un medio tono (Perelló, 1982:118). En los cantantes estas fases de variación de frecuencia e intensidad pueden coincidir, o no ser simultáneas, o incluso pueden presentarse en oposición.

El vibrato está producido por la contracción de todos los músculos del órgano fonador, incluidos los músculos respiratorios. Una voz sin vibrato es conocida como voz plana y se ha comprobado que requiere de un mayor flujo de aire que una voz con vibrato. En las voces infantiles no se presenta el vibrato, pero luego de entrenamiento vocal lo pueden adquirir.

El vibrato se introdujo en la música en el siglo XIX, antes no era bien visto por los músicos clásicos. Para éstos el tono ideal era el tono puro. Incluso los violinistas no usaban el vibrato. Sin embargo, un vibrato correcto da a la voz cantada una calidad y belleza excepcionales, y se le asocia con la expresión emocional.

En los estudiantes principiantes de canto no existe el vibrato, lo recomendable es que el estudiante no se empeñe en producirlo ya que el mismo se presentará en forma natural de acuerdo con el progreso de su formación vocal.

Cuando las variaciones de frecuencia son muy amplias se convierte el vibrato en un defecto de la voz. Por ejemplo, si estas variaciones exceden de un tono se produce un trino.

- Mecanismo resonador. Las cajas de resonancia son los cuerpos que permiten reforzar los sonidos producidos por otros cuerpos o fuentes sonoras. Son por lo general cuerpos huecos, en donde el aire que contienen realiza un papel de gran importancia. El refuerzo sonoro aportado por las cajas de resonancia se debe a que la energía del cuerpo sonoro original, que se perdería al amortiguarse sus vibraciones, es aprovechada por aquellas y difundida por una mayor superficie vibrante.

En la voz, el sonido laríngeo por sí solo tiene un valor musical casi nulo y son las cavidades y las placas óseas craneales las encargadas de cumplir con la función de resonancia. Los principales resonadores son los cornetes nasales y los senos frontales. El sonido laríngeo es reforzado a su paso por estas cavidades y adquiere la calidad para ser utilizado musicalmente (Regidor:1996:53).

Lograr la conexión entre el sonido laríngeo y los resonadores es probablemente uno de los puntos que más dificultad presenta a quien se inicia en el canto. Aquí se pone a prueba la constancia, persistencia e intuición del estudiante. Esto debido a que se trata de un fenómeno interno, son sensaciones que cada cantante ha de experimentar y que aunque su explicación parece a simple vista sencilla y lógica, su puesta en práctica es algo que puede llevar varios años de búsqueda.

2. **Impostación.** Consiste en la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe. El nombre viene del latín *imposta* que significa poner sobre. *Imposta* se llama en arquitectura a la hilada de sillares sobre la cual se asienta el arco. De manera que la impostación consiste en dar seguridad y firmeza a la voz colocada en la parte superior. (Perelló, 1982: 120).

Más técnica es la definición que nos da Ferrer (2003:99) para quien la impostación consiste en «...la creación, por medio de las cuerdas vocales y el aparato respiratorio, de una columna de sonido que en todo momento se apoya en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar.»

En otras palabras el cantante debe procurar en todo momento mantener el sonido colocado en las zonas craneales haciéndolas vibrar. Se ha de tener la sensación de enviar el sonido que se produce a un punto situado delante de la cara y a nivel de la raíz de la nariz o entrecejo, con el objeto de lograr la resonancia de los cornetes nasales y senos frontales, siempre con el cuidado de no caer en el extremo de enfocar la emisión exclusivamente en la nariz, lo que provoca una nasalidad que produce un sonido gangoso y desagradable. Se busca lo que los maestros de canto han llamado tradicionalmente cantar en la máscara, cantar hacia delante, o sacar la voz.

La resonancia así lograda es la que da brillo y proyección a la voz. Se da brillo porque en los resonadores se producen los armónicos, componente importante del sonido y que va a determinar la calidad de la voz, así, por debajo de 9 armónicos es opaca y por encima de 14 es estridente. (Michels, 1998:23).

En resumen una voz producirá sonidos llenos, firmes, redondos, homogéneos y vibrantes si está correctamente colocada en las cavidades de resonancia, para lograrlo se sugieren ejercicios que tratan de activar estos resonadores, por ejemplo se recomiendan vocalizaciones con las consonantes ‘m’, ‘n’, ‘l’, y ‘p’. También resultan muy útiles ejercicios empleando la onomatopeya ‘nngoo’. Sin embargo, como ya quedó expuesto no existe una fórmula mágica que permita al estudiante encontrar inmediatamente esta colocación, por lo general llega después de mucho trabajo individual y siempre bajo una tutela adecuada.

3. **Emisión de la voz.** Es el acto de producir un sonido para cuyo efecto se han de tomar en cuenta los siguientes aspectos:

- Esquema corporal: Los dos medios expresivos del ser humano son el cuerpo y la voz. Todo el cuerpo participa en la emisión vocal, desde la planta de los pies hasta la cabeza. Una buena emisión de voz va a depender de una buena postura, se debe evitar cualquier tipo de tensiones musculares.
- Respiración: que como ya ha quedado anotado debe ser costoabdominal o diafrágica. Esta permite una mayor ventilación de los pulmones y permite el uso apropiado del diafragma que servirá de apoyo a la emisión de la voz. La toma de aire se hará preferentemente por la nariz, sin hacer sonido alguno y en una forma nunca precipitada.

– Posición de bostezo: abertura relajada de la boca, esto permite que el velo del paladar pueda mantenerse elevado y la laringe siempre permanezca baja. La lengua debe estar siempre ocupando toda la base de la mandíbula inferior, su punta en contacto con los incisivos inferiores y en absoluta pasividad. Esta es la posición ideal para una perfecta impostación.

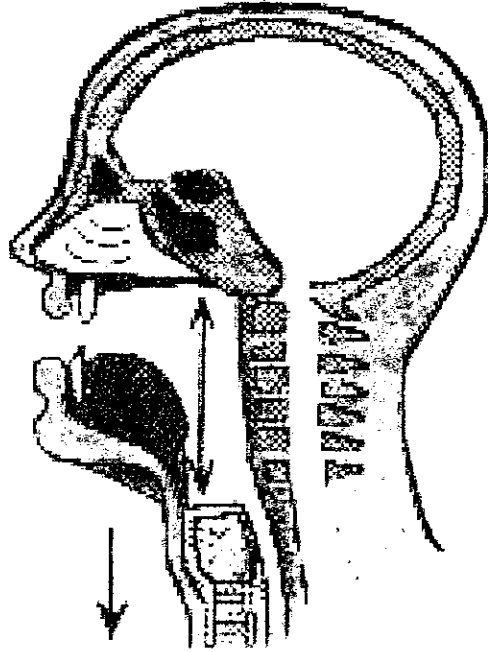


Fig 6. Posición de bostezo: laringe baja y paladar elevado.

4. Los registros de la voz. Registro es una serie de sonidos que tienen un carácter uniforme de emisión, timbre y sonoridad que permite distinguirlos de todos los otros. En forma amplia se reconocen dos registros: de pecho (grave) y de cabeza (agudos) (Perelló 1982:122). Cuando se canta en una forma ascendente se llega a un tono en el cual ya no es posible seguir con el mismo tipo de resonancia y por la altura del tono se requiere de un cambio de región. En el registro de pecho los músculos vocales están gruesos y cortos y en el registro de cabeza delgados y largos. Existe una zona de transición que se le ha llamado registro medio o de voz mezclada. Algunos incluyen un cuarto registro llamado de falsete, pero la mayoría de autores lo identifican con la voz de cabeza.

a. **Falsete.** La palabra connota algo falso o artificial y en ese sentido ha sido tradicionalmente definido como una producción artificial de notas agudas parecidas a las de la mujer. Históricamente se desconoce su origen pero su apogeo y brillantez no se manifestó hasta el siglo XVI, con la música de Palestrina, escrita expresamente para voces de niño y de adultos falsetistas. Los falsetistas dominaron hasta el siglo XVII cuando se establece la tradición de los castrati o eivados. El falsete se siguió utilizando por todos los cantantes en todas las notas agudas, hasta que en 1837 el tenor francés Gilbert Duprez logra el do de pecho sobre agudo, y lo hace empleando un sistema de voz oscurecida. La explicación de esta técnica es la que va a desarrollar el concepto de pasaje de la voz.

Ferrer (2003:105) cita la siguiente definición de falsete:

«El falsete se produce cuando la tensión de las cuerdas vocales es mínima y la vibración de las mismas se reduce a sus bordes. En la voz masculina es un registro especial que puede producirse como octava superior a la voz de pecho, con características de voz femenina. Tiene mucha proximidad con la voz aguda viril, pasada al registro de cabeza.»

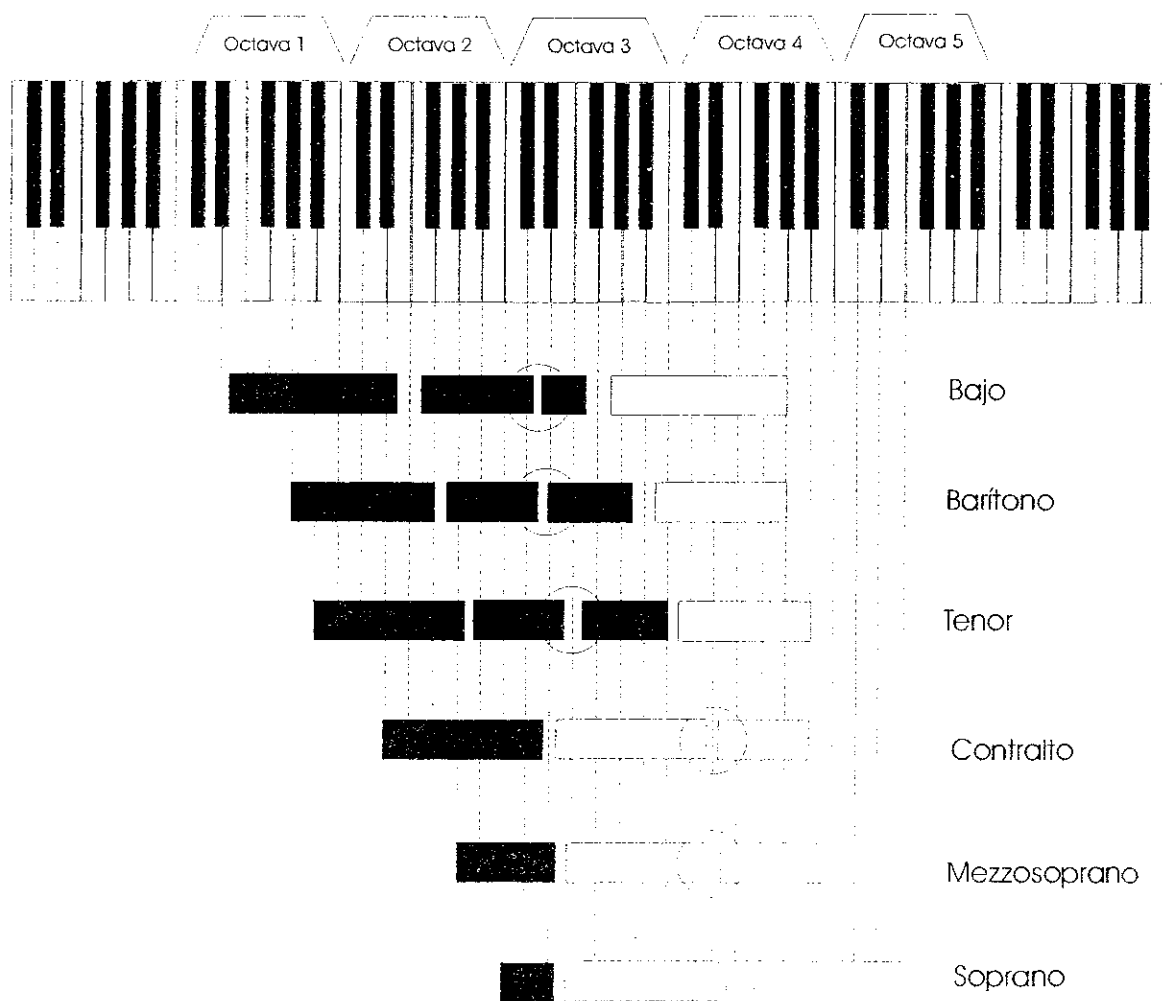
De aquí que cuando un cantante produce en falsete, un tono *in crescendo*, se establece un punto en el que con el apoyo de la resonancia torácica se producen cambios marcados en el carácter y uniformidad de la voz. De tal forma que el falsete puede llegar a fortalecerse para ser empleado como complemento de la voz de pecho, aligerándola, dando como resultado la existencia de dos falsetes: uno de calidad sonora débil y otro mejor apoyado y reforzado que se mezcla sin esfuerzo con la voz de pecho. Pasar de la voz de pecho al falsete apoyado sin que se pierdan las calidades de la voz de pecho es la base principal en el apianamiento de sonidos, más conocido como filatura.

b. **El pasaje de la voz.** Es uno de los principales problemas técnicos que el cantante debe afrontar durante su formación. Como ya quedó apuntado, hay un punto en la voz de pecho en donde se dificulta la emisión hacia las notas agudas, es aquí donde tienen que darse algunas alteraciones que permitan el paso hacia la voz de cabeza. Es comúnmente llamado pasaje de la voz y consiste en una técnica que permite, por medio de ciertos movimientos automáticos de los músculos del aparato fonador, disminuir la masa de las cuerdas vocales, consiguiendo con ello aumentar su relajación vibratoria. Esto se logra mediante el aprovechamiento de un efecto acústico que se produce cuando, al combinar la elevación del velo palatal y una posición baja de la laringe, se forma una especie de bóveda en la que se apoya el sonido. La bóveda va a producir un sonido de color oscuro el cual se debe mantener (voz cubierta), y también va a provocar un efecto de regresión de ondas que va a incrementar la potencia de la voz. La disminución de la masa de las cuerdas se logra mediante la colocación de la laringe en una posición baja y relajada.

Nuevamente nos encontramos ante un problema al que se le tiene que hacer frente en forma interna. Se han explicado los conceptos desde el punto de vista acústico y fisiológico, pero ello no basta para que los mecanismos internos actúen automáticamente. Con seguridad resolver el pasaje es lo que va a determinar el futuro de la carrera del cantante.

Se recomienda la vocal 'u' para ejercicios de vocalización ya que permite la elevación del velo del paladar y mantiene la laringe baja. También para relajar la laringe se hace indispensable el desarrollo de la voz de falsete en las tesituras agudas y zona del pasaje.

Fig.7. Cuadro representativo de los diferentes registros y pasajes, en las distintas voces humanas. Según J. Tarneaud.



En negro: el registro de pecho; en gris: el registro de cabeza. El primer espacio en blanco es el primer pasaje muy poco sensible; el segundo espacio en blanco, rodeado con un círculo, es el gran pasaje; el tercer espacio en blanco es el pasaje en falsete. (Regidor, 1996: 89)

5. Clasificación de la voz. Tradicionalmente las voces se clasifican atendiendo al timbre o color y a la extensión de la voz.

Martín (1998:504) hace la siguiente clasificación de la voz:

a. Voces femeninas.

-Soprano. (Do3-Do5) Es la voz más aguda y suele dividirse en los siguientes tipos:

-Ligera. (Do3-Fa5) (*leggiero*: Sol3-Fa5; *Léger*; *hober*: Sol3-Fa5). Si bien el volumen no tiene tanta importancia como en otros tipos de soprano, su extensión es la más amplia; voz idónea para realzar todo tipo de virtuosismo vocales, como son los ornamentos y adornos diversos.

-Soubrette. (Alemania y Francia) (Sib3-Do5). Parecida a la anterior, aunque su timbre y tesitura suelen ser más graves.

-Lírico-Ligera. (Do3-Re5). Voz intermedia capacitada para acometer gran parte de los papeles de sopranos ligeras y líricas.

-Lírica. (Do3-Do5). Más expresiva y con mayor volumen que las ligeras, no tiene agudos tan firmes.

-Lírico-*spinto*. (La3-Do#5). Supera en potencia y expresión a la lírica.

-Dramática. (Sol3-Do5). Posee unos graves más ricos que las líricas y el timbre es también más poderoso; cuando puede cantar ornamentos, se le suele llamar soprano dramática con agilidades.

-*Falcon*. (Francia) (Sib3-Do#5). Voz intermedia entre la soprano dramática y mezzosoprano, casi equivalente a la mezzosoprano ligera.

-Mezzosoprano. (La2-La4). De timbre rotundo y bastante más grave que el de la soprano, puede acometer agilidades muy complicadas. Suele clasificarse en dos grupos:

-Mezzosoprano ligera. (Sib2-Do#5). Casi equivalente a la soprano dramática con agilidades y a la soprano *falcon*, debe estar capacitada para resolver agilidades auténticamente virtuosistas.

-Mezzosoprano dramática. (Sol2-Do5). Casi equiparable a la soprano dramática, aunque sus graves son mucho más ricos y potentes.

-Contralto. (Fa2-Fa4). Es la voz femenina más grave. De singular rareza, supera a la mezzosoprano dramática en la potencia de sus graves. A veces puede hacer agilidades. En Alemania, país donde más se ha

subdividido y estudiado la clasificación de la voz, se le suele distinguir la contralto cómica (Fa2-Fa4) (*Komischer*), con capacidad para cantar ornamentos, (conocida en otra época en Italia como contralto bufa) de la dramática (*dramatischer*) (Fa2-Fa4).

b. Voces masculinas.

-Tenor. (Do2-Do4). Es la voz masculina más aguda. Se suele dividir en:

-Ligero. (do2-Sib3) (*di grazia*: Do2-Sib3; *léger*: Do2-Re4). Voz muy ágil capacitada para una perfecta vocalización y para entonar agilidades.

-Cómico. (Do2-Do4) (bufo: Do2-Sib3) *bouffe*: (Do2-Do4). Equiparable al anterior. En Francia también se le conoce como tenor trial.

-Lírico. (Do2-Do4) (lirico o *di mezzo carattere*; *lyrique* o *demicaractère*; *spiel* o *lyrischer*). De mayor potencia y firmeza en la proyección de la voz que los tipos anteriores.

-Lirico-*spinto*. (Si2-Do4). De mayor potencia y expresión que el tenor lírico. Cuenta con el repertorio más amplio de esta cuerda.

-Dramático. (Si2-do5) (*di forza*; *grave*: Do2-La3, o *dramatique*: Do2-Do4; *Wagnerhelden*: Do2-Sib3; o *helden*: Do2-Do4). De gran potencia en la octava central y en los graves, pobre en los agudos.

-Barítono. (Sol1-Fa3). Voz intermedia entre tenor y bajo, fuerte, volumen, potencia y amplitud, más grave y aterciopelada que la de los tenores.

-Ligero o cantante. (Sol1-Sol3). Voz atenorada en los agudos; graves no muy potentes.

-*Buffo*. (Do2-Lab3) (*d'opéra comique*: Do2-Sol3, o *martin*: Do2-La3; *hoher*: Do2-Lab3). Muy parecido al ligero.

-Barítono Verdi. (Sib1-Lab3). Característico de las óperas maduras de Verdi. Debe poseer agudos vibrantes y graves aterciopelados.

-Bajo Barítono. (Lab1-Fa3) (*d'opé ra o basse*: La1-Sol3; *helden o Kavalier*: Do2-Lab3) Voz de color oscuro que, sin embargo, puede emitir agudos brillantes. En Alemania se considera como un tipo aparte el llamado *Bassbariton* (Lab1-Fa3).

-Bajo. (Mi1-Do3). Es la voz masculina más grave. En determinados papeles cómicos tiene que acometer agilidades más bien difíciles.

-Cantante. (Mi1-Fa3) (Cantante, bufo, parlante); (*chantante bouffe*: Fa1-Fa3; *buffo* o *Kornischer*: Do1-Fa3). Además de poseer un timbre relativamente ligero, debe resolver agilidades.

-*Helden*. (Mi1-Do3). Equivalente al barítono bajo.

-Profundo. (Re1-Fa3) (profundo: Mi3-Fa3; noble o *profonde*: Do1-Fa3, *tiefer*: Do1-Mi3). Octava grave muy rica, agudos firmes.

-*Caractère*. (Sol1-Mi3) (*hoher*: Sol1-Fa3). Tipos de voces que casi no se usan fuera de los repertorios francés y alemán. El primero está cercano al cantante y el segundo es un profundo corto.

6. Dicción. En términos generales la dicción hace referencia a la correcta manera de pronunciar las palabras. La articulación es la producción de los distintos fonemas que constituyen la letra o el texto de una línea melódica. Una buena articulación se hace indispensable para el cantante, no solamente en beneficio de la claridad de los textos, sino también le permite coadyuvar a la proyección de la voz.

Se considera que el cantante de *lied* articula muy claramente la letra de la canción y el cantante de ópera sacrifica el texto a la línea melódica. Esto se explica porque en el caso del *lied* la tesitura de interpretación es limitada por lo que facilita la articulación, mientras que en la ópera se exige el constante uso de la región semiaguda y aguda de la voz en donde es muy difícil articular correctamente.

Como indicaba en el primer párrafo, una articulación consistente puede incidir en la proyección de la voz, así una voz mediana o pequeña empleando una articulación nítida puede parecer más potente.

Lamentablemente la facilidad para la articulación dependerá del grado de buena colocación o impostación que tenga la voz. De esta manera una articulación bien trabajada unida a una voz flexible da como resultado una perfecta dicción, lo que va a permitir al cantante exteriorizar los matices más variados y colorear su voz de acuerdo con los sentimientos que experimenta, lo que en otras palabras significa interpretar.

Un mínimo de atención al público consiste en una buena articulación para que la audiencia se entere de lo que expresa el artista. De esta forma, las personas pueden prestar más atención y sentirse más cautivados por la melodía. En consecuencia, una buena dicción constituye uno de los principales elementos de una buena interpretación.

El cantante constantemente va a tener que hacer frente a textos en otros idiomas, por ello se hace necesario que ante la imposibilidad de hablarlos con fluidez, es indispensable que se tengan nociones de la fonética del italiano, alemán, inglés y francés por lo menos. También existen tratados de dicción

especialmente dedicados a los cantantes, que permiten el conocimiento y aplicación del alfabeto internacional fonético y que sirven de gran ayuda.

-Vocales. Son los vehículos del sonido por excelencia, tienen el poder de colorear la voz y darle relieve, concentran y reflejan el sonido (Perelló, 1982:142). La 'a' se distingue por su claridad, la 'e' por su facilidad, la 'i' por su sonoridad, la 'o' por su suavidad y la 'u' por su conductividad. Se recomienda que los ejercicios relativos a la emisión deberán efectuarse sobre todas las vocales precedidas por todas las consonantes y no sólo sobre la 'a' culpable de las voces colocadas hacia atrás. La 'a', 'e', e 'i' tal como se hablan carecen de redondez, al cantarlas se debe adaptar la actitud de bostezo para proporcionar más espacio de resonancia y dándoles así más redondez y mayor pastosidad. La 'e' e 'i' son difíciles de cantar cerradas en el agudo, por ello hay que bostezarlas. La 'i', en el agudo tiende ligeramente al sonido de la 'u' francesa, o sea /y/ fonéticamente hablando. Ej. la palabra francesa *une* [ˈy nɛ].

-Consonantes: Las consonantes articuladas con energía contribuyen a la precisión del ataque. Son consideradas las bisagras de la articulación y que por su solidez, hacen las veces de trampolín, proyectando las vocales hacia delante. Se recomienda pronunciar bien las consonantes, como duplicándolas, sin temor a la exageración. Las consonantes representan un soporte indispensable para obtener una buena vibración y una perfecta emisión del sonido musical. Durante el canto no está permitido pararse encima de las consonantes ya que constituye uno de los defectos más generalizados.

- Clasificación de las consonantes.

- Explosivas: son las que al ser emitidas producen una explosión momentánea del paso del aire.
- Fricativas: Cuando se pronuncian, hay un estrechamiento del paso del aire.
- Nasales: al emitir las, el aire pasa libremente por la nariz y el velo del paladar bajo.
- Laterales: Al ser pronunciadas, la lengua se coloca detrás de los dientes y el aire sale por los costados.
- Vibrantes: Se caracterizan en que el órgano articulatorio, o sea la lengua, produce oclusiones o cierres bruscos.

De acuerdo con las características anteriores, las consonantes se agrupan así:

Oclusivas sordas:	/p/, /t/, /k/
Oclusivas sonoras:	/b/, /d/, /g/
Fricativas:	/f/, /s/, /x/
Nasales:	/m/, /n/, /ɲ/
Líquidas Vibrantes:	/r/, /r̄/
Líquidas laterales.	/l/

-La interpretación. Es lo que da vida y espíritu a la música. Se dice que para lograrla, un cantante debe poseer un gran fondo de poesía y espiritualidad. Para interpretar cualquier obra es necesario conocer a fondo su texto, a fin de poder identificarse con el poeta y con el músico, y poder así vivir el personaje que se encarna.

El cantante debe pensar profundamente en el sentido de las palabras que canta. La voz entonces adquirirá el color de la emoción que se siente: ternura, cólera, heroísmo, alegría, piedad, tristeza, ironía, venganza, cinismo.

La interpretación es la culminación del trabajo vocal. Para llegar a una perfecta interpretación es preciso un control de la respiración, impostación de la voz y una correcta articulación, en general todos los aspectos antes tratados llevados al punto en que funcionen como un todo. El dominio de todos los detalles técnicos permitirá al cantante una absoluta libertad para exteriorizar sus sentimientos. No puede cantarse bien una obra si no se le ha asimilado perfectamente el espíritu de la misma, si melodía y letra no se han infiltrado y grabado en el inconsciente. Lo único que debe preocupar es la interpretación, no las notas o las palabras. Sólo entonces podrá darse curso a los sentimientos que se experimentan y a la dicha que proporciona cantar.

-Vocalización. Vocalizar significa cantar sobre las vocales. Vocalizar es hacer ejercicios de canto sin texto, para dominar la voz. Por tanto, la vocalización deberá hacerse con todas las vocales, con todos los colores, en todos los registros, en toda la extensión de la voz, en todas las intensidades y con todas las velocidades. Su finalidad es colocar el aparato fonador en las máximas condiciones de flexibilidad para obtener una perfecta emisión de la voz, un timbre agradable y una extensión apropiada a las condiciones físicas de cada individuo.

Se recomienda vocalizar con ayuda de ciertas consonantes, de preferencia la 'n' y luego la 's', la 'm' la 'l' y la 'p' éstas permiten colocar mejor el sonido.

Se aconseja empezar la vocalización por el extremo grave e ir subiendo hacia el agudo, al cual se llegará siempre con elasticidad y flexibilidad. No se debe apretar el sonido. Todos los ejercicios hay que hacerlos con la máxima relajación, especialmente de la mandíbula inferior. Hay que observar que los músculos y venas del cuello no se deben poner turgentes. Esto indica crispación, endurecimiento, tensión y mala respiración

II. MARCO METODOLÓGICO

A. El repertorio.

Uno de los aspectos fundamentales en la carrera de un profesional del canto es la adecuada selección del repertorio, ya que va a ser determinante en el desarrollo y mantenimiento de la voz en buenas condiciones. Es necesario tomar en cuenta el nivel técnico y grado de madurez de la voz. La voz va en un constante desarrollo y llega hasta un punto de madurez plena con la edad. El éxito estará en saber seleccionar las obras que se ajusten a cada etapa por la que se encuentre la voz. Por ejemplo los papeles de las óperas de Verdi son propios para voces maduras, de manera que cantantes jóvenes en muchos de los casos se abstienen hasta lograr esa consistencia que sólo llega con la edad, así el caso de Rigoletto papel que muchos baritonos han abordado después de los cincuenta. En este sentido resulta necesario sacrificar nuestros gustos particulares, en beneficio de lo que resulte apropiado al estado de la voz.

Desde el punto de vista académico el repertorio va de la mano del nivel técnico y ha de permitir al estudiante de canto un contacto con los diversos géneros con los que se tendrá que enfrentar en su vida profesional. Así se considera que el repertorio debe contener obras del período barroco: arias o canciones barrocas; arias de cantatas u oratorios; *Lieder*, que se considera fundamental en la formación vocal; canción francesa; canción italiana, arias de ópera y zarzuela.

B. Programa de recital.

La estructura del programa es muy libre y va a depender lógicamente del tipo de recital que se trate, así se pueden presentar recitales que contengan obras de un solo autor por ejemplo ciclos de canciones o *Lieder* de determinado autor; o bien por un género especial de obras, así se presentan programas de canción francesa, arias de la ópera, arias de zarzuela, etc. También se pueden realizar programas con obras de diversos autores a manera de antología. Esta es la forma tradicional de presentar recitales con fines académicos o bien didácticos, ya que permite presentar muestras de cada período y género de obras que forman parte del repertorio indispensable de un cantante. En el presente caso se ha hecho una estructura basada en períodos que van desde el Barroco hasta la música del Siglo XX: canción francesa, canción italiana, canción latinoamericana y guatemalteca.

Estructura del programa de recital del Baritono Carlos Ovando:

Período Barroco:

1. Aria de la cantata No.56

para bajo y oboe

Endlich, endlich wird mein Joch

Bach

2. Recitativo y aria de la ópera

Tolomeo . Stille amare...

Haendel

Período clásico:

3. Aria de la ópera *La Flauta Mágica**Ein Mädchen oder Weibchen*

Mozart

4. *In questa tomba oscura*5. *Aus Goethes Faust*

Beethoven

Período Romántico:

*Lieder:*6. *Litanei*7. *Der Tod und das Mädchen*

Schubert

Arias de ópera:

8. *Bella siccome un angelo* de *Don Pasquale*

Donizetti

9. *Di provenza il mar* de *La traviata*

Verdi

Música del siglo XX:

Canción francesa:

10. *L'invitation au Voyage*

Duparc

11. *Priez pour paix*

Poulenc

Canción italiana:

12. *L'ultima canzone*

Tosti

13. *Musica Proibita*

Gastaldon

Canción latinoamericana:

14. *Se equivocó la paloma*

Guastavino

15. *Te quiero, dijiste*

Grever

Canción guatemalteca:

16. *Madrigal*

Sandoval

C. Aspectos generales sobre la preparación de un recital de canto.

1. El pianista acompañante. Parte del éxito de un recital va a depender del ensamble que se logre entre el pianista y el solista, para ello se requiere de un pianista profesional que de preferencia tenga experiencia en el acompañamiento de cantantes. Para tal efecto hay profesionales especializados en este campo, generalmente acumulan tanta experiencia que se convierten en excelentes maestros de canto. En los teatros de ópera, al pianista acompañante se le conoce como repasador o *repetiteur*, cuya función principal es la de repasar cada una de las partes a los solistas.

Es criterio generalmente aceptado que el pianista acompañante logra realizar con éxito su trabajo en la medida que vaya cantando internamente la línea del solista, esto lo obliga a respirar con el cantante para lograr un perfecto ensamble.

2. Preparación técnica del solista: Dependiendo del tipo de obras que se estén trabajando, así será el trabajo técnico que se requiera. Generalmente se recomienda al estudiante hacer una rutina diaria de vocalizaciones que no exceda de una hora dividida en medias horas por la mañana y por la tarde. Si se desea trabajar agilidades se emplean vocalizaciones de escalas y si se quiere trabajar resistencia se pueden emplear ejercicios de arpeggios por ejemplo. En todos los casos lo que advierten todos los maestros es no excederse por ningún motivo, ya que de lo contrario puede llegarse a un esfuerzo innecesario que va a tener como consecuencia cansancio y su más inmediata manifestación, la ronquera. En los cantantes profesionales, la rutina varía y pareciera que exigiera menos ejercicios, pero explicaba una cantante profesional que llega un momento en el que la voz alcanza un punto de desarrollo en donde ya no se requiere la cantidad y rigor de las prácticas iniciales, sino más bien la voz se mantiene debido a su uso adecuado y constante.

3. Ensayo en la sala donde se presentará el recital: Se debe practicar en el teatro porque es la única forma de lograr que la voz crezca. el cantante instintivamente trata de llenar con su voz la sala donde se presenta, y sólo experimentando ese contacto se puede llegar a tener un control que le permita adecuarse a las condiciones acústicas de las salas que lógicamente van a variar. En la actualidad esto es una de las principales deficiencias ya que la práctica en la sala de conciertos se limita a uno o dos ensayos antes de un recital, si se tiene suerte. Antiguamente el cantante se hacía en el escenario y no en un cubículo de estudio.

Aspecto importante lo constituye el piano de la sala de recitales, en países con fuerte tradición musical existen salas especiales para recitales que han sido dotadas de un instrumento con condiciones sonoras adecuadas para el acompañamiento de cantantes, se trata de pianos con una sonoridad no tan brillante que permite apreciar en su plenitud la voz humana. En nuestro medio, si la sala cuenta con un piano acústico, al menos se le debe encomendar su afinación a un experto.

D. Las obras del programa de recital.

1. -Título: *Endlich, endlich wird mein Joch*

-Compositor: Johann Sebastian Bach (1685-1750)

-Autor del texto: Erdmann Neumeister (1671-1756) con base al texto bíblico

Sn. Mateo 9, 1-8.

-Comentario. La cantata es una obra para canto con acompañamiento instrumental, está compuesta por varios movimientos: recitativo, arias, coros y ritornellos instrumentales. Los textos empleados son generalmente de carácter religioso. Los libretistas se inspiraban en textos bíblicos, para facilitar su conocimiento y comprensión hacían uso de recitativos. Las cantatas se escribían en ciclos anuales, Bach escribió cinco ciclos de cincuenta y nueve cantatas, de los cuales sólo se conservan tres (Michels, 1998: 121). Dentro del oficio religioso se ejecutaban antes y después del sermón. Bach compuso la mayoría de sus cantatas en su período de Leipzig.

El sacerdote Wissenfels Erdmann Neumeister fue famoso por escribir textos de cantatas sobre la base de sus sermones para todos los domingos y fiestas del año. Sigue el modelo de la ópera, escribe versos libres para los recitativos y arias que vendrían a caracterizar la voz del predicador.

Como hemos apuntado, la cantata estaba compuesta principalmente por recitativos, arias y corales. Las arias corresponden a la estructura llamada *da capo*, principal forma de aria del periodo barroco, que constaba de dos estrofas contrastantes que terminaba con una repetición de la primera, y por este retorno a la primera estrofa tomó el nombre en italiano que se usa para indicar repetición.

El aria *Endlich, endlich wird mein Joch*, pertenece a la cantata BWV 56 fechada el 27 de octubre de 1726. Aria para bajo con oboe obligado. El episodio del paralítico sanado por Jesús y narrado por Mateo 9,1-8 sirvió de inspiración para la adaptación hecha por Neumeister. Su forma corresponde a un aria *da capo* desarrollada ya que está compuesta por dos estrofas, dos temas contrastantes A y B éste último termina con un *da capo* para repetir A. La primera estrofa está dividida en dos partes con intervención orquestal, repitiéndose en forma variada. Su ritmo es de danza en la que se mantiene un constante diálogo entre la voz solista y el oboe.

Texto:

Traducción:

Endlich, endlich wird mein Joch

Finalmente, finalmente mi yugo

Wieder won mir weichen müssen.

De nuevo de mi tendrá que ceder

Da krieg ich indem Herren Kraft,

Mientras yo obtendré allí la fuerza del señor.

Da hab ich Adlers Eigenschaft,

Allí yo tendré la cualidad de un águila.

Da fahr ich auf von dieser Erden

De allí ascenderé sobre esta tierra.

Und laufe sonder matt zu werden.

Y correré sin volverme débil.

O gescheh es heute noch!

¡O que pueda pasar hoy mismo!

2. -Título: *Stille amare*

-Compositor: Georg Friedrich Händel (1685-1759)

-Autor del texto: Nicola Francesco Haym

-Comentario. La ópera *Almira* fue la primera ópera compuesta por Händel cuando sólo contaba con 19 años. Las operas estaban basadas en temas como: cuentos de magia y de aventuras maravillosas, episodios de la vida de los héroes de la antigüedad, adaptados con libertad para lograr el mayor número de efectos dramáticos posibles. A este periodo también corresponde el uso del recitativo que no es más que un canto hablado con acompañamiento de bajo continuo. Corresponde a esta época el establecimiento de dos tipos de recitativo: el *secco*, que sólo lo acompañaba el continuo (cembalo y bajo) y que contenía la acción. Su forma es libre y se le permite apartarse del compás escrito a fin de darle mayor fluidez a la representación. El segundo tipo de recitativo es el llamado *accompagnato* u *obligato*, éste se caracteriza por ir acompañado de la orquesta. Generalmente se le sitúa entre el recitativo *secco* y el aria.

El esquema musical empleado por Händel en sus óperas es similar al de comienzos del siglo XVIII: desarrollo de la acción mediante diálogos en recitativo *secco*, acompañados por el clavicémbalo, con momentos emocionantes realizados en recitativo *accompagnato*, seguidos por un aria *da capo*.

La ópera *Tolameo* fue compuesta por Händel en 1728. El Recitativo y aria que se presentan corresponden a una forma de recitativo *accompagnato* y a una aria *da capo* típica. Ópera en tres actos, cuyo texto es de Nicola Francesco Haym, basado en un libreto de Antonio Salvi. El recitativo: *Inumano fratel* y aria *stille amare* corresponde al tercer acto y final, momento en que el personaje principal, Tolomeo rey de Egipto, piensa que ha sido envenenado por Elisa hermana de su enemigo Araspe rey de Chipre, pero en realidad lo que ha tomado es una pócima para dormir.

El papel lo han interpretado contratenores o mezzosopranos, pero también se ha incluido dentro del repertorio para barítono.

Texto:

Stille amare
Inumano fratel, barbara madre,
Ingiusto Araspe, despietata Elisa,
Nimi, a furie del Ciel,
Cielo nemico, implacabil desin,
Tirama sorte, tutti, tutti v'invio
A gustare il piacer della mia morte.
Má tu, consorte amata,
Non pianger, no,
Mentre che lieo spiro,
Basta che ad incontrar
L'anima mia, quando uscirà dal sen,
Mandi un sospiro.

Traducción:

Lágrimas amargas
 Inhumano hermano, cruel madre,
 Injusto Araspe, despiadada Elisa,
 Dioses y furias del cielo,
 Cielo hostil, destino inexorable,
 Suerte tirana, todos, todos invito
 A disfrutar el placer de mi muerte.
 Pero tu, amada esposa,
 No llores, no,
 Mientras yo respire suavemente,
 Será suficiente para encontrar mi alma,
 cuando deje mi pecho,
 Manda un suspiro.

Stille amare,

Già vi sento tutte in seno,

La morte a chiamar;

Già vi sento smorzare il tormento,

Già vi sento tornar mi a bear

Lágrimas amargas,

Las siento todavía todas en mi pecho,

La muerte presagiada,

Las siento todavía aplacando mi sufrimiento,

Regresen a consolarme.

3. -Título: *Ein Mädchen oder Weibchen*.

-Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

-Autor del texto: E. J. Schikaneder

-Comentario. Aria de la ópera *La Flauta Mágica* K.620. Última obra teatral de Mozart y su estreno el 30 de septiembre de 1791 se produjo pocas semanas antes de su deceso (5 de diciembre de 1791). *Singspiel* en dos actos. *Singspiel* es el término alemán que designa un estilo de ópera que surgió en el siglo XVIII en Alemania y cuya característica principal radica en el uso de la lengua alemana y la alternancia de partes habladas con otras cantadas, así como el uso de personajes bufos (Michels 1998: 431). *La Flauta Mágica* es considerada como la primera gran ópera alemana. El libreto contiene una mezcla de cuento, magia, farsa e idealismo, con inclusión de ideas masónicas, tanto Mozart como Schikaneder pertenecían a la misma logia.

La acción se desarrolla en algún lugar del oriente, específicamente en Egipto y en una época de los cuentos. Pamina, hija de la malvada Reina de la Noche, ha sido llevada al templo donde el gran sacerdote Sarastro ha decidido ponerla bajo su protección para evitar las malas influencias de la madre. El príncipe Tamino caminaba por el bosque cuando es atacado por una serpiente gigante, se desmaya por la impresión y es rescatado por tres damas que sirven a la Reina de la Noche. Tamino le es presentado un retrato de Pamina, e inmediatamente se enamora de la muchacha, la Reina le pide que rescate a su hija. Tamino se decide a realizar la empresa y le acompaña un extraño personaje del bosque, un pajarero llamado Papageno, un ser mitad hombre y mitad pájaro. Al príncipe se le entrega una flauta que tiene el poder de encantar a hombres y animales, a Papageno le entregan unas campanitas que al hacerlas sonar, también producen un encantamiento. Ambos llegan al templo y se enteran de la verdadera causa por la que se retiene a Pamina. El sacerdote Sarastro indica a Tamino que si en realidad ama a Pamina, tiene que pasar por varias pruebas para hacerse merecedor a ella. Tamino y Pamina se someten y pasan las pruebas y son recibidos dentro del templo como una feliz pareja. A Papageno se le perdona su falta de valor e indisciplina y se le recompensa con la pareja con quien siempre había soñado, una Papagena.

El aria *Ein Mädchen oder Weibchen* se encuentra al final del cuadro V del segundo Acto. Papageno, está en el templo en busca de Tamino, y se le indica que ya no podrá someterse a las pruebas de iniciación

<i>Stille amare,</i>	Lágrimas amargas,
<i>Già vi sento tutte in seno,</i>	Las siento todavía todas en mi pecho,
<i>La morte a chiamar;</i>	La muerte presagiada,
<i>Già vi sento smorzare il tormento,</i>	Las siento todavía aplacando mi sufrimiento,
<i>Già vi sento tornar mi a bear</i>	Regresen a consolarme.

3. -Título: *Ein Mädchen oder Weibchen*.

-Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

-Autor del texto: E. J. Schikaneder

-Comentario. Aria de la ópera *La Flauta Mágica* K.620. Última obra teatral de Mozart y su estreno el 30 de septiembre de 1791 se produjo pocas semanas antes de su deceso (5 de diciembre de 1791). *Singspiel* en dos actos. *Singspiel* es el término alemán que designa un estilo de ópera que surgió en el siglo XVIII en Alemania y cuya característica principal radica en el uso de la lengua alemana y la alternancia de partes habladas con otras cantadas, así como el uso de personajes bufos (Michels 1998: 431). *La Flauta Mágica* es considerada como la primera gran ópera alemana. El libreto contiene una mezcla de cuento, magia, farsa e idealismo, con inclusión de ideas masónicas, tanto Mozart como Schikaneder pertenecían a la misma logia.

La acción se desarrolla en algún lugar del oriente, específicamente en Egipto y en una época de los cuentos. Pamina, hija de la malvada Reina de la Noche, ha sido llevada al templo donde el gran sacerdote Sarastro ha decidido ponerla bajo su protección para evitar las malas influencias de la madre. El príncipe Tamino caminaba por el bosque cuando es atacado por una serpiente gigante, se desmaya por la impresión y es rescatado por tres damas que sirven a la Reina de la Noche. Tamino le es presentado un retrato de Pamina, e inmediatamente se enamora de la muchacha, la Reina le pide que rescate a su hija. Tamino se decide a realizar la empresa y le acompaña un extraño personaje del bosque, un pajarero llamado Papageno, un ser mitad hombre y mitad pájaro. Al príncipe se le entrega una flauta que tiene el poder de encantar a hombres y animales, a Papageno le entregan unas campanitas que, al hacerlas sonar, también producen un encantamiento. Ambos llegan al templo y se enteran de la verdadera causa por la que se retiene a Pamina. El sacerdote Sarastro indica a Tamino que si en realidad ama a Pamina, tiene que pasar por varias pruebas para hacerse merecedor a ella. Tamino y Pamina se someten y pasan las pruebas y son recibidos dentro del templo como una feliz pareja. A Papageno se le perdona su falta de valor e indisciplina y se le recompensa con la pareja con quien siempre había soñado, una Papagena.

El aria *Ein Mädchen oder Weibchen* se encuentra al final del cuadro V del segundo Acto. Papageno, está en el templo en busca de Tamino, y se le indica que ya no podrá someterse a las pruebas de iniciación debido a que

no ha cumplido con guardar silencio. El pajarero se pone muy triste y para consolarse pide un vaso de vino y comienza a cantar esta canción de estilo propiamente popular en el que narra su añoranza por encontrar una mujercita para ser su pareja.

Texto:

*Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
Wär' Seligkeit für mich!
Dann schmeckte mir
Trinken und Essen,
Dann kömmt' ich mit
Fürsten mich messen,
Des Lebens als Weiser mich freuen,
Und wie im Elysium sein!
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
Wär' Seligkeit für mich!
Ach, kann ich denn keiner von allen
Den reizenden Mädchen gefallen?
Helf' eine mir mir aus der Not,
Sonst gräm' ich mich
wahrlich zu Tod!
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
Wär' Seligkeit für mich!
Wird keine mir Liebe gewähren,
So muß mich die Flamme verzehren!
Dach küßt mich ein weiblicher Mund,
Sü bin ich schon wieder gesund!*

Traducción:

Una muchacha o una mujercita
es lo que Papageno desea.
¡Oh, una suave pichoncita
sería para mí la bienaventuranza!
Entonces me sabrían bien
la comida y la bebida,
entonces podría competir
con los príncipes,
disfrutaría la vida como un sabio
y estaría como en el Eliseo.
Una muchacha o una mujercita
es lo que Papageno desea.
¡Oh, una suave pichoncita
sería para mí la bienaventuranza!
¡Ay! ¿Pero es que nunca
gustaré a ninguna de todas esas
encantadoras muchachas?
Que alguna me saque de mi miseria;
de lo contrario, moriré de dolor.
Una muchacha o una mujercita
es lo que Papageno desea.
¡Oh, una suave pichoncita
sería para mí la bienaventuranza!
¡Si ninguna me concede su amor,
me consumirán las llamas!
¡Pero si me besa una boca de mujer,
enseguida estaré sano otra vez!

4. –Título: *In questa tomba oscura*

- Compositor: Ludwig van Beethoven (1770-1827)

- Autor del texto: Gius. Carpani (1752-1825)

- Comentario. Tradicionalmente se ha dividido la obra de Beethoven en tres grandes etapas estilísticas. Una primera que va desde sus primeras obras hasta aproximadamente el año 1802, esta etapa se caracteriza por ser una continuación del estilo clásico de Haydn y Mozart, a ella pertenecen los dos primeros conciertos para piano, los cuartetos de cuerda y las diez primeras sonatas para piano. Al final de esta etapa aparecen los primeros síntomas de sordera en Beethoven. Entre 1802 y 1814 transcurre una segunda etapa en la que se distingue el cambio que hace a la estructura clásica de la sinfonía, al cambiar el tradicional minueto por un scherzo. De este periodo son las sinfonías 3, 5 y 6, un concierto para violín y su ópera *Fidelio* estrenada en 1805. Un tercer periodo comprende desde 1815 hasta sus últimos días, en éste su música se vuelve más reflexiva e introspectiva, aquí sobresalen: la Misa Solemnis, la Sinfonía No. 9 y los últimos cuartetos y sonatas para piano (Michels, 1998: 433).

In questa tomba oscura fue escrita en 1807. Pertenece cronológicamente a la segunda etapa del compositor, en que se hace palpable una profunda melancolía debida a la sordera que era manifiesta. Esos sentimientos afloran en este canto que Beethoven construye con una melodía muy sencilla con forma da capo, en ella se evoca a la amante infiel que deja descansar el corazón de su amado en la paz de las tinieblas. En la parte A, la voz resuena grave y majestuosa, casi a capella. La parte B, es más lírica, en la que se siente el dolor en los trémolos violentos. En la repetición subraya la acusación que se siente en el término ingrata.

Texto:

*In questa tomba oscura**Lasciami riposar**Quando vivevo, ingrata,**Dovevia me pensar,**Lascia che l'ombra ignude**Godansi pace pace al men,**E non, bagnar me ceneri**D'inutile velen,**In questa tomba oscura**Lasciami riposar**Quando vivevo, ingrata,**Dovevia me pensar,**Ingrata.*

Traducción:

En esta tumba oscura,

Déjame descansar,

Cuando yo vivía, ingrata,

Tu debiste haber pensado en mí.

Permite al menos,

Que las sombras desnudas

Disfruten de su paz,

Y no bañes mis cenizas

Con inútil veneno.

En esta tumba oscura,

Déjame descansar,

Cuando yo vivía, ingrata,

Tu debiste haber pensado en mí.

Ingrata.

5. -Título: *Aus Goethes Faust*

-Compositor: Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

-Autor del texto: Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832)

-Comentario. *Aus Goethes Faust* Op. 75 No.3 forma parte de un grupo de seis canciones: *Mignon, Neue Liebe, neues Leben, Aus Goethe's Faust, Gretels Warnung, An den fernen Geliebten y Der Zufriedene*. Fueron compuestas entre 1809-1810. También corresponden a la segunda etapa de la carrera musical de Beethoven. En esta canción se hace uso de una línea melódica sencilla propia de la canción popular. Es una clara tendencia en Beethoven que se manifiesta en la búsqueda de una música que cumpla con el un ideal humanista, un concepto unificador a través de elementos propios del pueblo, un elemento ya propiamente romántico.

Está escrita de manera que la melodía y el acompañamiento son los mismos para cada estrofa del poema, y precisamente a este estilo se le conoce como forma estrófica. Beethoven concluye su canción con un final acelerando con notas repetidas rápidas y cortas que responden a esa tradición popular.

Texto:

*Es war einmal ein König,
Der hatt einen großen Floh,
Den liebt er gar nicht wenig,
Als wie seinen eignen sohn.
Da riefer seinen Schneider,
Der Schneider kam heran:
Da, miß dem Junker Kleider,
Und miß ihm Hosen an!
In Sammet und in Seide
Ward er man angetan,
hatte Bänder auf dem Kleide, hatt auch
auch ein Kreuz daran,
und war sogleich Minister,
und hatt einen großen Stern,
da wurden seine Geschwister
bei Hof auch große Herrn.
Und Herrn und Frau am Hofe,
Die waren sehr geplagt,
Die Königin und die Zofe
Gestachen und genagt,
Und durften sie nicht knicken,
Und wegste jucken nicht.
Wir knicken und ersticken doch, doch
gleich wenn einer sticht.
Wir knicken und ersticken doch,
Doch gleich, wenn einer sticht, ja, wir
knicken und ersticken doch gleich,
gleich, wenn einer
Sticht..*

Traducción:

Había una vez un rey
Que tenía una gran pulga
No la quiso poco,
Como si fuera su hijo.
Llamó a su sastre
Y vino el sastre,
"hazle pantalones y vestidos
al joven"
Ahora andaba en seda y pana,
Con lazos y una cruz
Y fue ministro de una sola vez.
Y tenía una gran estrella,
Y sus hermanos al igual se hicieron
Grandes señores en la corte.
Los señores y la damas de la corte
Estaban muy molestos.
La reina y la sirvienta
Andaban mordidas y picadas
Y no debían aplastarlas ni rascarse.
"Nosotros nos inclinamos
y ahogamos cuando una nos muerde.
Nos inclinamos
y nos ahogamos
cuando una nos muerde.
Si, nos inclinamos
y nos ahogamos
cuando una nos muerde,
cuando una nos muerde

6. -Título: *Litanei*

-Compositor: Franz Schubert (1797-1828)

-Autor del texto: Johann Georg Jacobi (1740-1814)

-Comentario. *Lied* palabra alemana que puede traducirse como canción, es un género característico del Romanticismo alemán, consiste en una obra para voz sola acompañada, generalmente por un piano. Consta de dos o tres partes diversamente combinadas. Existen tres tipos de *Lied*: 1. El *lied* estrófico simple: en el que la melodía y acompañamiento son iguales en cada estrofa, ejemplo: *Litanei*. 2. *Lied* estrófico variado: en éste la melodía y acompañamiento varían en determinadas estrofas, ejemplo: *La trucha*: dos estrofas iguales, la tercera de composición desarrollada y un estribillo para volver a empezar. Y 3. *Lied* de composición desarrollada: aquí melodía y acompañamiento son siempre nuevos, siguiendo la acción hasta llegar a la escena dramática, la unidad se logra mediante el tono del conjunto y también por motivos recurrentes (Michels, 1998: 465), ej: *Der Tod und das Mädchen*.

Litanei auf das Fest. Aller Seelen (Letanía para la fiesta de todos los santos) D 343. Es un *Lied* de forma estrófica compuesto por Schubert en 1816 y publicado por Diabelli en 1831 como No. 5 del volumen 10 de la Nachlass. Normalmente sólo se cantan tres de las nueve estrofas previstas en el poema de Johann Georg Jacobi (1740-1814).

Texto:

*Ruh'n in Frieden alle Seelen,
Die vollbracht ein banges Quälen,
Die vollendet süßen Traum,
Lebensart, geboren kaum,
Aus der Welt hinüberschieden:
Alle Seelen ruhn in Frieden!*

*Liebevoller Mädchen Seelen,
Deren Tränen nicht zu zählen,
Die ein falscher Freund verließ,
Und die blinde Welt verstieß
Alle die von himmen schieden,
Alle Seelen ruhn in Frieden!*

*Und die nie der Sonne lachen,
Unterm Mond auf Domen wachen,
Gott, in reinen Himmelslicht,
Einst zu sehn von Angesicht:
Alle die von himmen schieden,
Alle Seelen ruhn in Frieden!*

Traducción:

Descansen en paz las almas,
Quienes, ansiosos de tormento dado
Y de dulces sueños terminados,
Cansados de la vida, por poco nacidos,
Apartados de este mundo:
¡todas las almas descansen en paz!

Las almas vírgenes, llenas de amor,
de quien no pueden contarse las lágrimas,
quién ha abandonado a un amigo falso
y ha repudiado el mundo ciego;
todos los que han partido de aquí.
¡todas las almas descansen en paz!

Y quienes nunca se regocijaron en el sol,
Se cuidaron de espinas bajo la luna,
Para ver a Dios en la pureza de la luz del cielo,
Cara a cara, un día:
Todos los que han partido de aquí.
¡todas las almas descansen en paz!

7. -Título: *Der Tod und das Mädchen*.

-Compositor: Franz Schubert (1797- 1828)

-Autor del texto: Claudius.

-Comentario. Publicado por Cappi y Diabelli en 1821 con el No.3 de la Op. 7 fue dedicada por Schubert al conde Esterházy. El texto implica la presencia de dos personajes, pero la canción está claramente escrita para una sola voz, lo que la convierte en un reto para la interpretación del cantante, ya que se presenta la necesidad de adoptar dos tipos y caracteres vocales diferentes. Schubert cuenta en este *Lied* el intento de la muerte por llevarse a la joven e incauta doncella, que pese a ello se resiste. Es un *Lied* de composición desarrollada o sea que la melodía y el acompañamiento son siempre nuevos y distintos para cada parte del texto.

Texto:

Traducción:

Der Tod und das Mädchen
Das Mädchen:
Vorüber, ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an,
Und rühre mich nicht an.
Der Tod:
Gib deine Hand,
Du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme
Nicht zu schafen.
Sei gutes Muts!
Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen
Armen schlafen!

La muerte y la doncella
 La muchacha:
 ¡Pasa, ay pasa!
 Despiadado esqueleto de la muerte!
 Soy joven todavía, vete se bueno!
 Y no me toques.

La muerte:
 ¡Dame tu mano,
 ser lindo y delicado!
 Vengo como amigo,
 no para castigar.
 ¡Ánimate! No soy despiadado,
 ¡debes dormir suavemente
 en mis brazos!

8. -Título: *Bella siccome un angelo*

-Compositor: Gaetano Donizetti (1797-1848)

-Autor del texto: Donizetti basado en una comedia de Angelo Anelli.

-Comentario. El *bel canto* es un estilo que tiene sus antecedentes en la ópera barroca de Haendel y en algunas de las obras de Gluck y Mozart (siglo XVII). En el siglo XIX, se constituye como una concepción típicamente italiana de entender la ópera, se caracteriza por el uso de ornamentaciones y florituras vocales que buscan la perfección y la belleza en la emisión vocal. Donizetti, Rossini y Bellini se les considera a los tres principales exponentes del *bel canto*. Donizetti escribió óperas cómicas: *L'elisir d'amore* (1832), *Il*

campanello (1836) y *Don Pasquale* (1843). También escribió óperas serias de ambientación británica: *Amia Bolena* (1830), *Maria Stuarda* (1835), *Roberto Devereaux* (1837), y la ópera romántica por excelencia: *Lucia di Lammermoor* (1835).

Don Pasquale es una ópera bufa en tres actos, estrenada en 1843 en París. El aria *Bella siccome un angelo* (Bella como un ángel) se encuentra al principio del primer acto, en la que el doctor Malatesta promete a don Pasquale presentarle a Norina, una joven mujer, para que se case con ésta, siendo su verdadero propósito ridiculizarlo preparando un casorio ficticio.

Texto:

*Bella siccome un angelo
In terra pellegrino,
Fresca siccome il giglio,
Che s' apre sul mattino,
Occhio che parla e ride,
Sguardo che i cor conquide,
Chioma che vince l'ebano,
Sorriso incantator,
Sorriso incantator!*

*Alma innocente, ingenua
che se medesima ignora
modestia impareggiabile,
bona che v' immamora,
ai miseri pietosa, gentil,
dolce, amorosa,
il ciel l'ha fatta nascere
per far beato un cor,
beato un cor.*

Traducción:

Bella como un ángel,
Peregrino en la tierra,
Fresca como un lirio
Que se abre al amanecer.
Ojos que hablan y ríen,
Mirada que conquista los corazones
Cabellera que vence al ébano.
Sonrisa encantadora.

Alma inocente, ingenua,
Que se ignora a sí misma,
Modestia incomparable,
Dulzura que enamora,
Piadosa con los desvalidos
Gentil, buena, amorosa,
El cielo la ha hecho nacer
Para hacer feliz un corazón.

9. -Título: *Di Provenza il mar*

-Compositor: Giuseppe Verdi (1813-1901)

-Autor del texto: Francesco Maria Piave

-Comentario. Verdi es el compositor italiano de ópera más importante del siglo XIX. Escribió grandes óperas dramáticas en donde pone mucho interés en los caracteres, situaciones y destinos humanos. Participa activamente en la elaboración de los libretos de sus óperas.

La Traviata (la descarriada, la perdida) trata de la vida de una frívola cortesana tuberculosa de los salones parisienses del mundo galante y su anhelo de retornar a una vida ordenada. Contrario a todas las óperas de su época, el tema es tomado de la vida cotidiana, constituyendo un antecedente del movimiento verista posterior a Verdi.

Ópera en tres actos, estrenada en Venecia el 6 de marzo de 1853. El libreto de F.M. Piave se basó en *La dama de las camelias* de A. Dumas (hijo). Se considera que con esta obra Verdi cierra la fase de belcantismo que influyó toda su obra de juventud.

El aria *Di provenza il mar* es una de las más conocidas para barítono y corresponde al final del cuadro I del acto II en donde Alfredo recibe una misiva de su amada Violetta en la que le indica que deben separarse para siempre ya que prefiere volver a su antigua vida. En este momento de desesperación llega Giorgio Germont, padre de Alfredo, tratar de consolarlo y canta esta famosa aria del repertorio de barítono lírico.

Texto:

*Di Provenza il mar, il sol -
chi dal cor ti cancellò?
Al natio fulgente sol -
qual destino ti furò?
Oh, rammenta pur nel duol -
ch'ivi gioia a te brillò;
E che pace colà sol -
su te splendere ancor può.
Dio mi guidò!
Ah! il mio vecchio genitor -
tu non sai quanto soffrì
Te lontano,
di squallor il suo tetto si copri
Ma se alfin ti trovo ancor, -
se in me speme non fallì,
Se la voce dell'onor -
in te appien non ammutì,
Dio m'esaudi!*

Traducción:

¿Quién borra de tu corazón
el mar y el sol de Provenza?
¿Quién de tu corazón borra el recuerdo?
¿Qué destino te ha sustraído del
ardiente sol natal?
En el dolor mismo, vive todo
aquello que te hizo feliz.
y solamente allí, tu encontrarás la paz.
Dios me guía.
¡Ah! Tú ignoras
cuanto ha sufrido tu viejo padre
Cuanto ha sufrido tu viejo padre.
Desde que te fuiste, su casa
se hundió con la pena y un velo
de tristeza recubrió su techo.
Pero sí al fin te vuelvo a encontrar
sí siempre tuve esperanza,
sí la voz del honor todavía te habla,
¡Dios me lo ha otorgado!

10. -Título: *L'invitation au voyage*

-Compositor: Henri Duparc (1848-1933)

-Autor del texto: Charles Baudelaire (1821-1867)

-Comentario. Duparc compositor francés, estudió con César Franck, se le considera influido por el romanticismo alemán (Wagner y Liszt). Compuso muy poca música para canto y piano sólo se conservan trece obras que fueron editadas por Salabert en 1911. En ellas aborda temas como: la búsqueda enloquecida del amor, el éxtasis, la desesperación, el más allá, los sueños más dementes. El poema *L'invitation au voyage* (invitación a un viaje) de Baudelaire es tratado por Duparc con una línea melódica muy intensa y premeditadamente elevada, con un acompañamiento que desempeña un papel protagónico a veces independiente de la melodía, con un tempo musical muy alargado que convierte a la obra en un reto de mucha

exigencia para el cantante. En general las pocas obras de Duparc que llegaron hasta nuestros días, se les considera como notables por el desborde de lirismo que las caracteriza.

Texto:

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble,
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble.*

*Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.*

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

*Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde.*

*Les soleils couchants
Revêtent les champs,
Les canaux, la ville entière,
D'hyacinthe et d'or;
Le monde s'endort
Dans une chaude lumière!*

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Traducción:

Mi niño, mi hermana,
piense en la dulzura
¡de ir allí para vivir juntos!
Para amar al ocio,
amar y morirse
¡en un país que es la imagen de usted!

Los soles empañados
de esos cielos cambiables
tenga para mí el mismo
el encanto misterioso
como sus ojos inconstantes
brillando a través de sus lágrimas.

Allí, todos están armonía y belleza,
el lujo, calma y deleite.

Vea cómo esas naves,
las nómadas por la naturaleza,
está dormitando en los canales.
Para satisfacer su deseo
ellos han venido de los fines del mundo.

El ocaso pone al sol
vista los campos,
los canales, y el pueblo
con el rojizo-naranja y oro.
El mundo se duerme
bañado en el calor moderado y luz.

Allí, todos están armonía y belleza. el lujo.
calma y deleite.

11. -Título: *Priez pour paix*

-Compositor: Francis Poulenc (1899-1963)

-Autor del texto: Charles duc D'Orléans (1394-1465)

-Comentario. El Neoclasicismo se da hacia 1920 y surge como una reacción frente al post-Romanticismo, incluyendo el Impresionismo y el Expresionismo. Esta tendencia retoma conceptos musicales anteriores al Romanticismo. Se vuelven a emplear géneros del Barroco y el Preclasicismo como suite, concierto, sinfonia, sonata, pero como conceptos musicales dándoles un contenido distinto sin las normativas propias de estas formas. A esta corriente pertenece el grupo llamado de los seis integrado por los compositores franceses: Honegger, Darius Milhaud, Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric y Francis Poulenc. Poulenc muestra en sus primeras composiciones una influencia profunda de Eric Satie, mas tarde, con su retorno al catolicismo en 1936, su música se hace mas seria, con obras de carácter religioso tales como: Stabat Mater, Gloria, y su ópera cumbre *Diálogos de carmelitas*.

Priez pour paix (ora por la paz) corresponde este periodo de retorno a la religión, y por ello en las obras de este última etapa expresa un sincero contenido religioso, muestra de ello es esta plegaria fechada 29 de septiembre de 1938. Se le reconoce por una sencillez y claridad en su música en la que concede prioridad a la melodía.

Texto:

*Priez pour paix Douce Vierge Marie
Reyne des cieulx et du monde maîtresse
Faites prier par vostre courtoisie
Saints et Saintes et prenez vostre adresse
Vers vostre Fils Requerant sa hautesse
Qu'il Lui ploise son peuple regarder
Que de son sang a vault racheter
En déboutant guerre qui tout desvoye
De prières ne vous vueillez lasser
Priez pour paix, priez pour paix
Le vray trésor de joye.*

Traducción:

Ora por paz, Virgen dulce Maria,
Reina de Cielo y señora del mundo.
En su cortesía, tenga los santos también oran,
y se dirige a su Hijo,
pidiéndole a Su Alteza que dignárase parecer en
su pueblo,
quien Él redimió con su sangre.
y para desterrar guerra que destruye a todos.
No se cansé de nuestras oraciones.
Ora por la paz. ora por la paz.
el verdadero tesoro de alegría

12. -Título: *L'Ultima canzone*

-Compositor: Paolo Tosti (1846-1916)

-Autor del texto: Francesco Cimmino

-Comentario. Francesco Paolo Tosti nació en Abruzzo, Italia. Se formó en el conservatorio de Nápoles en donde comienza a dar muestras de un gran talento para la composición. De 1880 a 1910 radica en Inglaterra en donde realiza una reconocida labor como pedagogo, llega a ser maestro de la corte, y a la vez continúa con su producción musical. El género que cultivó fue el de la canción italiana y se constituyó como uno de sus más prolíficos compositores. Aunque Tosti no escribió ninguna ópera, se ha considerado que su música está plena del lirismo de este arte. Sus canciones se caracterizan por la elegancia en la línea vocal, con el aire genuino italiano y con una expresiva calidez. *L'Ultima canzone* es una obra representativa que muestra en su plenitud el refinado estilo de Tosti.

Texto:

*M'han detto che domani
Nina vi fate sposa,
Ed io vi canto ancor la serenata.
Là nei deserti piani
Là, ne la valle ombrosa,
Oh quante volte a voi l'ho ricantata!*

*Foglia di rosa
O fiore d'amaranto
Se ti fai sposa
Io ti sto sempre accanto.*

*Domani avrete intorno
Feste sorrisi e fiori
Nè penserete ai nostri vecchi amori.
Ma sempre notte e giorno
Piena di passione
Verrà gemendo a voi la mia canzone.*

*Foglia di mena
O fiore di granato,
Nina, rammema
I baci che l'ho dato!*

Ah! ... Ah! ...

Traducción:

Me dijeron que mañana
Nina, serás una novia.
¡todavía yo canto mi serenata !
A en la meseta yerma,
abajo en el valle sombrío,
¡Oh, qué a menudo yo te he cantado!
Pétalo de rosa
flor de amaranto,
aunque tu te cases,
Yo siempre estaré cercano.

Mañana te rodearán
celebración, sonrisas y flores,
ni pensarás en nuestro viejo amor;
todavía siempre, de día y de noche,
con el gemido apasionado
mi canción suspirará por tí.

Hoja de menta,
O flor de granada.
Nina, recuerda
¡los besos que yo te dí!

¡Ah! ... Ah! ...

13. -Título: *Musica proibita*

-Compositor: Estanislao Gastaldon (1861-1939)

-Autor del texto: Gastaldon

-Comentario. Stanislao Gastaldon nació en Turín y vivió toda su vida en Florencia. *Musica proibita* es la obra que lo inmortalizó como compositor, escribió 300 canciones aproximadamente. También compuso música para banda militar y varias piezas para piano, pero no tuvieron el éxito que alcanzó esta obra, que ya forma parte del repertorio selecto de la canción italiana.

Texto:

Traducción:

*Ogni sera ci sotto al mio balcone
Sento cantar una canzon d'amore,
Più volte la ripete un bel garzone
E battere mi sento forte il core,
Oh quanto è dolce quella melodia.
Oh com'è bella, quanto m'è gradita!
Ch'io la canti non vuol la mamma mia:
Vorrei saper perche me l'ha proibita?*

Todas las tardes bajo mi balcón
Oigo cantar una serenata de amor,
Repetido muchas veces por un galán
Y siento el latido de mi corazón más rápidamente.
¡Oh cómo es dulce esa melodía !
¡Oh cómo es bella, y cómo yo amo oírla!
Mi madre no quiere que yo la cante,
¡Yo deseo saber por qué ella me la ha prohibido!

*Ella non c'è ed io la vo`cantare
La frase che me ha fatto palpitare:*

Ella no esta y ahora la voy a cantar
La canción que me tiene tan excitado:

*Vorrei baciare i moi capelli neri,
Le labbra tue e gli occhi tuoi severi.
Vorrei morir con te, angel di Dio,
O bella innamorata, tesoro mio.*

Quiero besar sus cabellos oscuros
sus labios y sus ojos severos;
Yo me moriría por ti, ángel de Dios.
Mi bella enamorada, mi tesoro.

*Qui sotto il vidi ieri a passeggiare,
E lo sentiva al solito cantar;
Vorrei baciare i tuoi capelli neri,
Le labbra tue e gli occhi tuoi severi!
Stringimi, o cara, stringimi al tuo core,
Fammi provar l'ebbrezze dell'amor.*

Yo le vi caminar por aquí ayer,
Y le oí cantar la acostumbrada canción ;
Yo quiero besar sus cabellos oscuros,
¡Sus labios y sus ojos severos!
Estréchame querida, estréchame en tu corazón,
¡Permitame sentir el éxtasis de amor!

14. -Título: *Se equivocó la paloma.*

-Compositor: Carlos Guastavino (1912-2000)

-Autor del texto: Rafael Alberti

-Comentario. En el siglo XX hay un mayor interés por las canciones y danzas populares, esto como una reacción frente a una elevada cultura musical, en la búsqueda de lo autóctono y como recopilación y conservación de material musical, que de otra forma se hubiera perdido. Guastavino compuso la mayoría de sus obras para piano y voz. Se inspira en la música folklórica argentina y es considerado como el último representante del nacionalismo musical argentino. Ha compuesto numerosas piezas para piano y canciones como *Se equivocó la paloma* o *la rosa y el sauce*, así como *cuatro canciones coloniales*. De su producción orquestal destacan el ballet *Fue una vez* y el *Romance de Santa Fe* para piano y orquesta. *Se equivocó la paloma* es una de sus mas conocidas obras y es probablemente la que mas ha sido grabada.

Texto:

Se equivocó la paloma.

Se equivocaba.

Por ir al norte, fue al sur.

Creyó que el trigo era agua.

Se equivocaba,

Creyó que el mar era cielo;

Que la noche, la mañana.

Se equivocaba, se equivocaba.

Que las estrellas, rocío;

Que el calor, la nevada.

Se equivocaba, se equivocaba.

Que tu falda era tu blusa;

Que tu corazón, su casa.

Se equivocaba, se equivocaba.

(Ella se durmió en la orilla.

Tú, en la cumbre de una rama.)

15. -Título: *Te quiero, dijiste.*

-Compositor: María Grever (1894-1951)

-Autor del texto:

-Comentario. La compositora mexicana María Grever inició su educación musical desde muy niña. A los cuatro años compuso su primera obra, un villancico para la Nochebuena con versos escritos por ella misma. Con sus padres emigra a Europa donde continúa sus formación. Estudia en Francia con Claude Debussy y Franz Lenhard, esta esmerada preparación le permitió abordar diferentes géneros, pero sobresale y es reconocida mundialmente por componer toda una serie de canciones que han llegado a ser de las más conocidas y famosas de la música latinoamericana. Se estima que Grever compuso alrededor de 860 de estas obras. Llevando al bolero a un grado de refinamiento que muchos de los cuales forman parte importante del repertorio de los grandes cantantes.

Texto:

Te quiero, dijiste tomando mis manos
 Entre tus manitas de blanco marfil
 Y sentí en mi pecho un fuerte latido,
 Después un suspiro,
 Y luego el chasquido de un beso febril.
 Muñequita linda de cabellos de oro,
 De dientes de perlas, labios de rubí,
 Dime si me quieres como yo te adoro,
 Si de mi te acuerdas como yo de ti,
 Y a veces escucho un eco divino
 Que envuelto en la brisa parece decir,
 ¡Sí! Te quiero mucho, mucho, mucho,
 mucho, tanto como entonces siempre
 hasta morir.

16. -Título: *Madrigal*

-Compositor: Miguel Sandoval (1903-1953)

-Autor del texto: Miguel Sandoval.

-Comentario. El compositor guatemalteco Miguel Sandoval fue pianista y director de orquesta, realizó sus primeros estudios en la Ciudad de Guatemala y culminó su carrera musical en Estados Unidos de Norteamérica, en donde fue pianista en el Teatro Metropolitano de la ópera de Cincinnati, así como de la compañía operática de Chicago, Nueva York y Boston. Acompañó al piano a famosos cantantes del Metropolitan de Nueva York, como: Beniamino Gigli, Rosa Ponselle, Bruna Castagna, Grace Moore, Pasquale Aurato, Nino Martín, Salvatore Baccaloni, Dorothy Kirsten, Licia Albanese, Giovanni Martenelli, Leonard Warren, entre otros. Sus obras y arreglos para orquesta fueron editados por G. Schirmer Inc. New York. Durante el gobierno del Dr. Juan José Arévalo, debido a su gran talento y amplia experiencia, se le encomendó la organización de la Compañía Nacional de Ópera, que realizó tres temporadas exitosas en 1948, 49 y 50.

Madrigal fue compuesta en New York en 1941 y dedicada a la mezzosoprano italiana Bruna Castagna. Su estilo está influido por gusto hacia la música folklórica española.

Texto:

Si pudiera en tus brazos
 dulcemente soñar,
 Si en tus ojos mis ojos
 se pudiesen mirar,
 te diría que te amo,
 que yo vivo por tí,
 y la vida no quiero
 si te alejas de mí.
 Si tus labios, mi alma.
 Me dejaras besar,
 Con un beso podrías
 Mis torturas calmar,
 Lo que tengo daría,
 Por besarte una vez,
 Y pasarme la vida
 De rodilla a tus pies

IV. CONCLUSIONES

- Recital consiste en una presentación en público de varias obras musicales ejecutadas por uno o dos solistas.
- Durante el Romanticismo aparece el recital solista que fuera llamado también monoconcierto o soliloquio musical.
- Liszt fue el primero en utilizar el término recital en una presentación en Londres.
- También durante el romanticismo la función del piano se eleva de simple acompañamiento a copartícipe de la voz. Queda establecido como principal instrumento de acompañamiento de la voz.
- La voz humana es la consecuencia de la adaptación y asociación de distintos órganos del cuerpo humano.
- La función primaria de las cuerdas vocales es la de impedir el acceso a las vías respiratorias de objetos extraños a ellas.
- La respiración que debe desarrollar un cantante es la respiración costoabdominal o también llamada diafragmática ya que permite una mayor expansión de los pulmones.
- El apoyo del sonido es el punto en el cual se siente la solidez del mismo y es aquel que permite manejar el sonido y dominarlo, está constituido por el diafragma.
- Durante la fonación se producen dos movimientos simultáneos: - cierre de la glotis por acercamiento de los repliegues vocales, - la expulsión del aire pulmonar, al encontrar el aire expulsado la glotis cerrada, aumenta la presión en el área subglótica hasta el punto de vencer la resistencia que le oponen los repliegues vocales y esto produce el sonido.
- Las cajas de resonancia son los cuerpos que permiten reforzar los sonidos producidos por otros cuerpos o fuentes sonoras, lo constituyen principalmente los cornetes nasales y los senos frontales.
- La impostación consiste en la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe.
- La resonancia lograda en la correcta impostación es la que da brillo y proyección a una voz.
- Para producir un buen sonido se requiere de: - esquema corporal: una buena postura; - respiración costoabdominal o diafragmática; - posición de bostezo en la boca.
- Tradicionalmente se reconocen la existencia de dos registros en la voz: registro de pecho y de cabeza.
- El fásete es un registro que puede producirse como octava superior a la voz de pecho, se lleva a cabo por una vibración de las cuerdas en sus bordes que le permiten un relajamiento de las mismas.

- El falsete se puede desarrollar y constituirse en un falsete apoyado o reforzado el que será fundamental para el desarrollo de los agudos.
- El pasaje de la voz es la técnica que permite pasar del registro de pecho al de cabeza mediante el adelgazamiento de las cuerdas producido por la colocación baja de la laringe y la elevación del velo del paladar. Todo ello se logra con base en la posición de bostezo.
- Las voces se clasifican dependiendo de su timbre o color y la tesitura o extensión de la voz.
- Dicción es la correcta manera de pronunciar las palabras y es determinante para lograr claridad en los textos.
- La interpretación es lo que da vida y espíritu a la música. Para interpretar cualquier obra es necesario conocer a fondo su texto, a fin de poder identificarse con el poeta y con el músico, y poder así vivir el personaje que se encarna.
- Vocalizar significa cantar sobre las vocales. Vocalizar consiste en hacer ejercicios de canto sin texto, que permitan llegar a un dominio de la voz.
- Aspecto fundamental en la carrera del cantante es la adecuada selección del repertorio. El repertorio se debe constituir por obras que estén apropiadas al nivel y madurez de la voz.
- El ensamble entre pianista y cantante va a ser determinante para el éxito de un recital. Este ensamble se logrará en la medida en que el pianista acompañe, y esta acción sólo se logra en la medida en que el pianista siga el discurso de las frases y respire con el cantante.
- Es imprescindible que el cantante haga prácticas constantes en una sala para recitales o en cualquier espacio amplio, esto le permitirá controlar la proyección de su voz.

RECOMENDACIONES

1. Es necesario promover espectáculos artísticos con un contenido que sea trascendente para las personas. Las creaciones más sublimes del hombre han quedado plasmadas en obras de arte, trabajos que, a pesar del transcurso del tiempo, no dejan de conmover y de causar en nuestro espíritu e intelecto emociones que solamente pueden inspirar altos valores que indiscutiblemente se van a reflejar en todos los aspectos de la vida del individuo. Por ello insistimos en la importancia de realizar espectáculos que no solamente sirvan para el entretenimiento, sino que también realicen la importante función de nutrir con un contenido artístico.
2. El canto ha sido, es y será el medio de comunicación por excelencia que permite llegar a la esencia del individuo, los grandes instrumentistas estudian toda una vida para lograr con su instrumento una ejecución que se asemeje al canto, por ello es importante su enseñanza a todo nivel. En este sentido se requiere más atención a la educación musical en la escuela, sobre todo haciendo énfasis en la enseñanza del canto pero en una forma profesional.
3. Mientras persistan las actuales condiciones de deficiencia en los procesos educativos del individuo, y no haya una política de rescate de los valores artísticos universales, será muy difícil contar con un público que permita sostener económicamente la realización de espectáculos, tales como conciertos o recitales. Por ello se hace necesario el apoyo a través del patrocinio de entes privados o públicos. Es aquí donde la función y responsabilidad de entidades como las universidades debe de redefinirse. No sólo en cuanto al apoyo a la expresión y difusión cultural, sino en relación al perfil de la persona que pretenden formar y graduar, el contenido humanista en la formación será determinante en este sentido.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Adler, Kurt. 1953. *Operatic anthology*. Vol. IV. Baritone. U.S.A. Ed. Schirmer, Inc. 278 págs.
- Barquero Trejos, Zamira. 2001. *Iniciación en la técnica de la voz hablada y cantada*. 1.ed. San José, Costa Rica, Editorial Universidad de Costa Rica. 61 págs.
- Batres de Zea, Dolores. 1967. *Programa de educación musical*. 3ª.ed. Guatemala, C. A. Editorial San Antonio. 63 págs.
- Batta, Andrés. 1999. *Opera, compositores, obras e intérpretes*. Colonia , Alemania Editorial Könnemann. 923 págs.
- Espasa. 2001. *Historia de la música*. España. Espasa Calpe, S.A. 1248 págs.
- Ferrer Serra, Joan S. 2003. *Teoría y práctica del canto*. 2da. España. Ed. Herder Editorial, S.L. 213 págs.
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1996. *Los lieder de Schubert*. 1.ed. Madrid. Alianza Música, S.A. 296 págs
- Grout, D. & Palisca C. 1988. *Historia de la música occidental* . 4ª. Ed. Traducida por León Mamés. Madrid, Alianza Editorial, S. A. 2 vols.
- Harvard dictionary of music*. 1974. Massachusetts. The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge. 867 págs.
- Hamel & Hürlimann. 1987. *Enciclopedia de la música*. Traducción de Otto Mayer Serra. México, D.F. Ediciones Grijalbo, S. A. 3 vols.
- Martínez Lluna, Cannen. 1983. *Tratado de técnica vocal*. Valencia, España. Piles. editorial de música. 63 págs.
- Michels, Ulrich. 1998. *Atlas de la música*. 11ª. Ed. Madrid. Alianza Editorial. S. A. 2 vols.
- Pahlen, Kurt. 1995. *Diccionario de la ópera*. 4ª. Ed. Traducido por Cristóbal Piechocki. España. Emecé Editores. 575 págs.
- Parker, Roger. 1998. *Historia ilustrada de la ópera*. 1.ed. Barcelona. España. Editorial Paidós Ibérica. S.A. 557 págs.
- Pelleró, Jorge. 1982. *Canto-dicción (Foniatría estética)*. Barcelona. Editorial científico-Médica. 305 págs.
- Prahl Redondo, Carlos E. 1994. *Aproximación a la ópera*. 1ª. ed. Guatemala, Editorial Paprex. 193 págs.

- Regidor Arribas, Ramón. 1996. *Temas del canto. El aparato de fonación*. 3.ed. Madrid. Editorial Real Musical, 125 págs.
- Reverter, Arturo. 1999. *Shubert, lieder completos*. Barcelona, Ediciones Península. 395 págs.
- Shirmer's Library of Musical Classics. 1948. *Twenty-four italian songs and arias*. U.S.A. Ed. G. Schirmer, Inc. 100 págs.
- Wall, Caldwell, Gavilanes y Allen. 1973. *Diction for singers*. Second Ed. Texas. Pst...inc. 279 págs.

VI. APÉNDICES

PROGRAMA DE MANO:

Bella siccome un angelo. Don Pasquale es una ópera bufa en tres actos. estrenada en 1843 en París. El Aria Bella siccome un angelo (Bella como un ángel) se encuentra al inicio del primer acto, en la que el doctor Malatesta promete a Don Pasquale presentarle a una joven mujer llamada Norina, para que se case con ésta, siendo su verdadero propósito ridiculizarlo preparando un casorio ficticio.

Di Provenza il mar. La Traviata es una ópera en tres actos, estrenada en Venecia el 6 de marzo de 1853. El libreto de F.M. Piave se basó en La dama de las camelias de A. Dumas (hijo). Al final del cuadro I del acto II Alfredo recibe una misiva de su amada Violetta en la que le indica que deben separarse para siempre ya que prefiere volver a su antigua vida. En este momento de desesperación llega su padre Giorgio Germont a tratar de consolarlo y canta esta famosa aria del repertorio de barítono lírico.

Priez, pour paix (Ora por la paz) corresponde al periodo en que Poulenc retorna al catolicismo (1936) y su música se hace más seria, en las obras de este última etapa expresa un sincero contenido religioso, muestra de ello es esta plegaria fechada 29 de septiembre de 1938.

L'invitation au voyage. Duparc compuso muy poca música para canto y piano, sólo se conservan trece obras que fueron editadas por Salabert en 1911. Una de éstas canciones es L'invitation au voyage con un texto de Baudelaire. Sus canciones han sido consideradas por su intensidad, como de las más notables melodías francesas.

Se equivocó la paloma. Guastavino compuso la mayoría de sus obras para piano y voz. Se inspira en la música folklórica Argentina y es considerado entre los más reconocidos compositores argentinos contemporáneos. Se equivocó la paloma es una de sus más conocidas obras y es probablemente la más grabada.

Madrigal. Canción compuesta por el pianista y director de orquesta guatemalteco Miguel Sandoval, quien durante su estadía en Estados Unidos acompañó a muchos cantantes famosos de la época, compuso esta obra en New York en 1941 y la dedicó a la mezzo soprano italiana Bruna Castagna.

L'ultima canzone. Uno de los más prolíficos compositores de canción italiana. Se caracteriza por una elegancia en la línea vocal, la cual con el característico aire italiano presenta una expresiva calidez. Tosti compuso trescientas sesenta canciones.

Musica proibita. Es la obra más conocida de Stanislaw Gostaldon y la que lo hizo famoso. El autor realizó muchos trabajos para banda militar y piezas para piano, pero no han tenido la trascendencia de esta obra que ya forma parte del repertorio selecto de la canción italiana.

"Recital de Canto"

Trabajo de Graduación

a cargo del Barítono

Carlos Ovando Linares

Pianista acompañante:

Mtra. Zoila Luz García Salas

Lunes 14 de junio de 2004; 19:00 hrs.
Auditorio de la Universidad del Valle

NOTAS AL PROGRAMA:

PROGRAMA:

Stille Amare. Recitativo y aria de la ópera Tolomeo compuesta por Händel en 1728. Esta ópera es un drama en tres actos, cuyo texto es de Nicola Francesco Haym, basado en un libreto de Antonio Salvi. Esta aria corresponde al tercer acto y final en la que el personaje principal, Tolomeo rey de Egipto piensa que ha sido envenenado por Elisa hermana de su enemigo Araspe rey de Chipre, pero en realidad lo que ha tomado es una pócima para dormir. Tiene la forma de aria da capo. El papel lo han interpretado contra-tenores o mezzo-sopranos, pero también se ha incluido dentro del repertorio para barítono.

Aria "Ein Mädchen oder Weibchen..."
de la Ópera La Flauta Mágica

W. A. Mozart
(1756-1791)

In questa tomba oscura

L. V. Beethoven
(1770-1827)

Aus Goethes Faust

In questa tomba oscura. Escrita en 1807. Beethoven construye este canto como una Da capo evocando a la amante infiel que deja descansar el corazón de su amado en la paz de las tinieblas. En la parte A, la voz resuena grave y majestuosa, casi a capella. La parte B, es más lírica, en la que se siente el dolor en los trémolos violentos. En la repetición subraya la acusación que se siente en el término "ingrata".

Litenei

F. Schubert
(1797-1828)

Der Tod und das Mädchen

Aus Goethes Faust. Forma parte de un grupo de seis canciones compuestas por Beethoven sobre poemas del Wilhelm Meister de Goethe y datan de 1809-1810. Está escrito en forma estrófica, la melodía y acompañamiento son iguales en cada estrofa, y con un final acelerando con notas repetidas rápidas y cortas que responden a la tradición popular.

Aria "Beila siccome un angelo"
de la ópera "Don Pasquale"

G. Donizetti
(1797-1848)

Litenei auf das Fest Aller Seelen (Letanía para la fiesta de todos los santos) D 343. Es un lied de forma estrófica compuesto por Schubert en 1816 y publicado por Diabelli en 1831 como No. 5 del volumen 10 de la Nachlass. Normalmente sólo se cantan tres de las nueve estrofas previstas en el poema de Johann Georg Jacobi (1740-1814). La composición corresponde al período cercano a la muerte de la madre del compositor.

Der Tod und das Mädchen. Publicado por Schubert por Cappi y Diabelli en 1821 con el No.3 de la Op. 7 fue dedicada por Schubert al conde Esterhazy. El texto implica la presencia de dos personajes, pero la canción está claramente escrita para una sola voz, lo que la convierte en un reto para la interpretación del cantante, ya que se presenta la necesidad de adoptar dos tipos y caracteres vocales diferentes. Schubert cuenta en este Lied el intento de la muerte por llevarse a la joven e incauta doncella, que pese a ello se resiste. Es un lied de composición desarrollada o sea que la melodía y el acompañamiento son siempre nuevos y distintos para cada parte del texto.

Priez pour paix

Ora por la paz, dulce Virgen
María.
Reina del Cielo y señora del
mundo.
En su cortesia, y con los santos
que también oran,
se dirige a su hijo en las
alturas,
pidiéndole que atienda a su
pueblo.
a quien El redimio con su
sangre,
y para desterrar la guerra
que destruye a todos.
No se cansa de nuestras
oraciones.
Ora por la paz, ora por la paz,
el verdadero tesoro de alegría.

L'invitation au voyage

Mi niña, mi hermana,
piensa en la dulzura
de ir allí para vivir juntos!
Para amar el ocio,
amar y morirse
en un país que es la imagen
tuya!

Los soles empañados
de esos cielos cambiabiles
tengan para mí el mismo
encanto misterioso
como sus ojos inconstantics
brillando a través de sus
lagrimas
Allí, todo es armonía y belleza,
luz, calma y delcice.
Ve cómo esas naves,
nomadas por la naturaleza,
están dormitando en los canales.
Para satisfacer todos tus deseos,
ellos han venido de los confines
de la tierra.

El ocaso pone al sol,
viste los campos,
los canales, y el pueblo
con el rjizo-naranja y oro.
El mundo se duerme
bañado en una cálida luz.
Allí, toda es armonía y belleza,
luz, calma y delcice.

L'ultima canzone

Me dijeron que mañana
Nina, usted será una novia.
¡todavía yo canto mi serenata!
A en la meseta yerma,
abajo en el valle sombrío,
¡Oh, qué a menudo yo le he cantado!
Pétalo de rosa
flor de amaranto,
aunque usted se case,
Yo siempre estaré cercano.
Mañana usted se rodeará
por la celebración, sonrisas y flores,
y no ahorrará un pensamiento
para nuestro amor pasado;
todavía siempre, de día y de noche,
llena de pasión
mi canción le suspirará.
Hoja de menta,
O flor de granada,
Nina, recuerde
¡los besos que yo le di!
¡Ah! ¡... Ah! ...

Musica proibita

Todas las tardes bajo mi balcón
Oigo cantar una serenata de amor,
Repetida muchas veces por un hombre
joven guapo
Y siento el latido de mi corazón más
rápidamente.
¡Oh cómo es dulce esa melodía !
¡Oh cómo es bella, y cómo yo amo oír!a!
Mi madre no quiere que yo la cante,
¡Yo desco saber por qué ella me la ha
prohibido!
Ella no está y ahora la voy a cantar
La frase que me ha hecho palpitár:
Quiero besar sus cabellos oscuros
sus labios y sus ojos severos.
Yo me moriría contigo, ángel de Dios.
Mi bella enamorada, mi tesoro.
Yo le vi caminar por aquí ayer,
Y le oí cantar la acostumbrada canción :
Yo quiero besar sus cabellos oscuros,
¡Sus labios y sus ojos severos!
Esiréchame querida, estréchame en tu
corazón.
¡Permitime sentir el éxtasis de amor!

Aria 'Di provenza il mar...' De la ópera "La traviata"

G. Verdi
(1813-1901)

Priez pour paix

F. Poulenc
(1899-1963)

L'invitation au Voyage

H. Duparc
(1848-1933)

Se equivocó la paloma

Carlos Guastavino
(1912-2000)

Madrigal

Miguel Sandoval
(1903-1953)

L'ultima canzone

Paolo Tosti
(1846-1916)

Musica Proibita

E. Gastaldon
(1861-1939)

TRADUCCIONES:

Stille Annare

Lágrimas amargas
Inhumano hermano, cruel madre,
Injusto Araspe, despiadada Elisa,
Dioses y furias del ciclo,
Ciclo hostil, destino inexorable,
Suerte tirana, todos, todos invito
A disfrutar el placer de mi muerte
Pero tú, amada esposa,
No llores, no,
Mientras yo respire suavemente,
Será suficiente para encontrar mi alma,
cuando deje mi pecho.
Manda un suspiro,
Lágrimas amargas,
Las siento todavía todas en mi pecho,
La muerte presagiada,
Las siento todavía aplacando mi sufrimiento,
Regresen a consolarme.

Ein Mädchen oder Weibchen

Una muchacha o una mujercita
es lo que Papageno desea.
¡Oh, una suave pichoncita
sería para mí la bienaventuranza!
Entonces me sabrían bien
la comida y la bebida,
entonces podría competir
con los príncipes,
disfrutaría la vida como un sabio
y estaría como en el Elíseo.
Una muchacha o una mujercita
es lo que Papageno desea.
¡Oh, una suave pichoncita
sería para mí la bienaventuranza!
¡Ay! ¿Pero es que nunca
gustará a ninguna de todas esas
encantadoras muchachas?
Que alguna me saque de mi miseria,
de lo contrario, moriré de dolor.
Una muchacha o una mujercita
es lo que Papageno desea.
¡Oh, una suave pichoncita
sería para mí la bienaventuranza!
¡Si ninguna me concede su amor,
me consumirán las llamas!
¡Pero si me besa una boca de mujer,
enseñada estará sano otra vez!

Litanei

Descansen en paz las almas,
Quienes, ansiosos de tormento
Y de dulces sueños terminados,
Cansados de la vida, por poco nacidos,
Apartados de este mundo:
¡todas las almas descansen en paz!

Las almas vírgenes, llenas de amor,
de quien no pueden contarse las
lágrimas.
quien ha abandonado a un amigo (falso
y ha repudiado el mundo ciego:
todos los que han partido de aquí,
¡todas las almas descansen en paz!

Y quienes nunca se recogieron en el
sol,
Se cuidaron de espaldas bajo la luna,
Para ver a Dios en la pureza de la luz
del ciclo,
Cara a cara, un día:
Todos los que han partido de aquí,
¡todas las almas descansen en paz!

Aus Goethes Faust

Había una vez un rey
Que tenía una gran pulga
No la quiso poco,
Como si fuera su hijo.
Llamó a su sastré
Y vino el sastré,
"hazle pantalones y vestidos
al joven".
Ahora andaba en seda y pana,
Con cintas y una cruz
Y fue ministro de una sola vez,
Y tenía una gran estirrea,
Y sus hermanos al igual se hicieron
Grandes señores en la corte.
Los señores y la damas de la corte
Estaban muy molestos.
La reina y la sirvienta
Andaban mordidas y picadas
Y no debían aplastarlas ni rascarse.
"Nosotros nos inclinamos y sofocamos
cuando una nos muere. Nos inclinamos
y nos sofocamos cuando una nos muere.
Si, nos inclinamos y nos sofocamos
cuando una nos muere, cuando una nos
muere."

Bella siccome un angelo

Bella como un ángel,
Bella como un ángel,
Pergrino en la tierra,
Fresea como un lirio
Que se abre al amanecer.
Ojos que hablan y ríen,
Mirada que conquista los corazones
Cabellera que vence al ébano,
Sonrisa encantadora.

Alma inocente, ingenua,
Que se ignora a sí misma,
Modestia incomparable,
Dulzura que enamora,
Piadosa con los desvalidos
Gentil, buena, amorosa,
El cielo la ha hecho nacer
Para hacer feliz un corazón.

Di provenza il mar...

De provenza el mar...

¿Quién borra de tu corazón
el mar y el sol de Provenza?
¿Quién de tu corazón borra el
recuerdo?
¿Qué destino te ha sustraído del
ardiente sol natal?
En el dolor mismo, vive todo
aquello que te hizo feliz.
y solamente allí, tu encontrarás la paz.
Dios me guía.
¡Ah! Tú ignoras
cuanto ha sufrido tu viejo padre
Cuanto ha sufrido tu viejo padre.
Desde que te fuiste, su casa
se hundió con la pena y un velo
de tristeza recubrió su techo.
Pero si al fin te vuelvo a encontrar
si siempre tuve esperanza,
si la voz del honor todavía te habla,
¡Dios me lo ha otorgado!

Der Tod und das Mädchen

La muerte y la doncella

La muchacha:
¡Pasa, ay pasa!
Despiadado esqueleto de la muerte!
Soy joven todavía, vete se bueno!
Y no me toques.

La muerte:
¡Dame tu mano,
ser lindo y delicado!
Vengo como amigo,
no para castigar.
¡Ánimate! No soy despiadado,
¡debes dormir suavemente en mis
brazos!

AFICHE:

Universidad del Valle
Facultad de Educación
Departamento de Música

presentan:

"Recital de Canto"

Trabajo de Graduación



a cargo del Barítono

Carlos Ovando Linares

Pianista acompañante:

Mtra. Zoila Luz García Salas

con obras de: Händel, Mozart, Beethoven, Schubert
Donizetti, Verdi, Duparc, Poulenc, Tosti, Gastaldon,
y Sandoval

Lunes 14 de junio de 2004; 19:00 hrs.
Auditorio de la Universidad del Valle

Entrada libre

PARTITURAS:

Endlich, endlich wird mein Joch

Arie für Baß mit obligater Oboe

aus der Kantate Nr. 56 am neunzehnten Sonntag nach Trinitatis:

Ich will den Kreuzstab gerne tragen

(BWV 56)

No 3

(Andante)

Oboe

Klavier
(Orgel)

Musical score for Oboe and Keyboard (Organ). The Oboe part is in the upper staff, and the Keyboard part is in the lower two staves. The tempo is marked '(Andante)'. Dynamics include *mf*, *p*, and *cresc.*

Musical score for Oboe and Keyboard (Organ). The Oboe part is in the upper staff, and the Keyboard part is in the lower two staves. Dynamics include *mf*.

Baß

Endlich, endlich wird mein Joch,

Musical score for Bass and Keyboard (Organ). The Bass part is in the upper staff, and the Keyboard part is in the lower two staves. Dynamics include *mf* and *sf*.

Musical score for Oboe and Keyboard (Organ). The Oboe part is in the upper staff, and the Keyboard part is in the lower two staves. Dynamics include *mf*.

Musical score for Oboe and Keyboard (Organ). The Oboe part is in the upper staff, and the Keyboard part is in the lower two staves. Dynamics include *mf*.

14

28

32

piano

Endlich, — end lich wird mein Joch — wie der von mir wei.chen müssen, —

35

cresc.

end.lich, — end lich wird mein Joch — wie der von mir wei.chen müssen, —

cresc.

35

end.lich, — end lich wird mein Joch, —

41

end - lich,

44

endlich wird mein Joch wieder von mir weichen müssen, wieder von mir weichen müssen,

p *cresc.*

47

endlich, — end lich wird mein — Joch wie der von mir wei

mf.

50

mf.

16

53

-chen müs-sen.

f *p*

57

cresc. *mf*

cresc. *mf*

61

Da krieg'ich indemHerren

mf

65

Kraft, da hab'ich Adlers Ei-gen-schaft.

f

68

da fahr'ich auf von die-ser Er-den im Lau-fe, sonder matt zu

71

wer-den. O! gescheh'es heute noch, o! gescheh'es heute noch,

75

o! gescheh'es heu-te, o! gescheh'es heu-te noch,

78

o! gescheh'es heu-te, heu-te, ge-scheh'es heu-te noch!

Stille amare (Tolomeo)

RECIT.

Inumano fratel, barbara madre,
Ingiusto Araspe, dispietata Elisa,
Numi o furie del Ciel,
Cielo nemico, implacabil dest'in.
Tiranna sorte, tutti, tutti v'invito
A gustare il piacer della mia morte.
Ma tu, consorte amata, non pianger, no
Mentre che lieto spiro;
Basta che ed incontrar l'anima mia,
Quando uscirà dal sen
Mandi un sospiro.

ARIA

Stille amare, già vi sento
Tutte in seno, la morte a chiamar;
Già vi sento smorzare il tormento,
Tornarmi a bear.

RECIT.

Inhuman brother, cruel mother,
Unjust Araspe, pitiless Elisa,
Gods and furies of heaven,
Inimical heaven, inexorable fate,
Cruel destiny, all, all of you I invite
To enjoy the spectacle of my death.
But you, beloved spouse, do not weep, no,
While I softly breathe,
It will suffice if upon seeing my soul
When it leaves my breast,
You will emit a sigh.

ARIA

Bitter tears, I feel you already
Within my breast, portending death,
I feel you already soothing my suffering,
Returning to solace me.

(Original key)

Recit. *f*

Voice

PIANO

In - u - ma - no fra - tel, bar - ba - ra ma - dre,

in - giu - sto A - ras - pe, di - spie - ta - ta E - li - sa, Nu - mi o fu - rie del

Ciel, Cie - lo ne - mi - co, im - pla - ca - bil de - stin, ti - ran - na

sorte, tut - ti, tut - ti v'invito a gu - sta - re il pia - cer del - la mia

Adagio

mor-te. Ma tu, con-sor-te a-ma-ta, non pian-ger,

The first system of the Adagio section consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major/D minor), and a common time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are 'mor-te. Ma tu, con-sor-te a-ma-ta, non pian-ger,'. The piano accompaniment starts with a bass clef and includes dynamic markings such as '(p)' and '(pp)'. The system concludes with a measure number '36'.

nò, men-tre che tie-to spi-ro; ba-sta che ad in-con-

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics 'nò, men-tre che tie-to spi-ro; ba-sta che ad in-con-'. The piano accompaniment features a 'pp' dynamic marking.

tar Pa-u-ma ri-a, quan-dou-sci-rà dai sen, man-di-un so-spi-ro.

The third system concludes the Adagio section with the lyrics 'tar Pa-u-ma ri-a, quan-dou-sci-rà dai sen, man-di-un so-spi-ro.' The piano accompaniment includes a double bar line and a repeat sign.

ARIA
Larghetto

The first system of the ARIA section features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Larghetto'. The piano accompaniment begins with a '(p)' dynamic marking.

The second system of the ARIA section continues the vocal and piano parts.

Note the original key signature, although the recitative and aria are both in B_♭ minor. Editor, 1624

(p)
 Stil - le a - ma - re, già vi sen - to tut - te in se - no, la mor - te a chia - mar;

stil - le a - ma - re, già vi sen - to tut - te in se - no, la mor - te a chia - mar,

(mf)
 tut - te in se - no, la mor - te a chia - mar, già vi sen - to tut - te in se - no, la

mor - te a chia - mar; già vi sen - to smor -

(mf)
 za - re il tor - men - to, già vi sen - to tor - nar - mia be - ar, già, già,

già vi sen - to tor - nar-mi a be-ar, già, già, già vi sen - to for-

nar-mi a be-ar.

(pp) Stil - le a-ma - re, già vi sen - to tut - te in se - no, la mor - te a chia-mar,

(p) stil - le a-ma - re, *(mf)* già vi sen - to tut - te in se - no, la mor - te a chia-mar, vi

(p) sen - to tut - te in se - no, la mor - te a . . . *(pp)*

X (Cade spirante sopra il sasso)*

* Falls dead upon the rock.

Ein Mädchen oder Weibchen.

Aria
from "Die Zauberflöte"

English version by
Ruth and Thomas Martin

Wolfgang Amadeus Mozart
(1758-1791)

Andante

8

Papageno

8

1. Ein
1. Pd

Mäd - chen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no - sich, o
give my fin - est feath - er To find a pret - ty - wife. Two

so ein sanf - tes Täub - chen wär Se - lig - keit - für - mich, wär
tor the doves to - geth - er, We'd share a hap - py - life! We'd

Copyright, 1944, 1951, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

5

41

Se - lig - keit für mich, wär Se - lig - keit für mich.
 share a hap - py life! We'd share a hap - py life!

Allegro

Dann
And

schmeck - te mir Trin - ken und Es - sen, dann könnt ich mit Für - sten mich mes - sen, des
 hap - pi - ly then ev - er af - ter We'd fro - lic in glad - ness and laugh - ter! And

Le - bens als Wei - ser mich freun, und wie im E - ly - si - um sein, dann
 all of my dreams would come true! Our life would be heav - en for two! We'd

cresc. *fp*

könnt ich mit Für-sten mich mes - sen, des Le-bens als Wei - ser mich
 froh - ic in glad-ness and laugh-ter! And all of my dreams would come

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef. There are dynamic markings of *8* above the piano part and *cresc.* above the right-hand piano part.

freun, — und wie im E - ly - si - um sein, im E - ly - si - um
 true! — Our life would be heav-en for two, would be heav-en for

The second system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment are shown. A dynamic marking of *fp* is present at the beginning of the piano part. The system concludes with a double bar line.

sein, im E - ly - si - um sein.
 two, would be heav-en for two!

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. It ends with a double bar line and a repeat sign. The piano part has a dynamic marking of *8* above it.

Andante

The Andante section begins with a piano accompaniment in the lower two staves. The tempo is marked *Andante*. The piano part features a dynamic marking of *p* and a marking of *8* above the right-hand part. The music is in a 2/4 time signature.

2. Ein
2. I'd

Mäd - chen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no - sich, o
give my fin - est feath - er To find a pret - ty - wife. Two

so ein sanf - tes Täub - chen wär Se - lig - keit - für - mich, wär
tur - tle - doves to - geth - er, - We'd share a hap - py - life! Wed

Se - lig - keit für - mich, wär Se - lig - keit für - mich.
share a hap - py - life! Wed share a - hap - py - life!

Allegro

Ach
I'm

8

kann ich denn kei-ner von al - len den rei-zen-den Mäd-chen ge - fal - len? helf
 sure there are girls all a - round me, But none of them seems to have found me. With

ei - ne mir nur aus der Not, — sonst gräm-ich mich wahr-lich zu Tod, Ach!
 no one to love me or care, — I'll cer-tain-ly die of de-spair. With

cresc. *fp* 8

kann ich denn kei-ner ge - fal - len? helf ei - ne mir nur aus der
 no one to love me or care, — With no one to love me or

cresc. 7

Not, — sonst gräm ich mich wahr-lich zu Tod,
 care, — I'll cer-tain-ly die of de-spair!

mich wahr-lich zu
 I'll die of de-

The first system of the musical score features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, with lyrics in German and English. The piano accompaniment starts with a forte (*fp*) dynamic and includes an 8-measure rest in the right hand.

Tod,
 spair,

mich wahr-lich zu Tod.
 I'll die of de-spair!

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment features an 8-measure rest in the right hand and ends with a double bar line.

Andante

The third system is a piano solo section marked 'Andante'. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes in both hands. An 8-measure rest is indicated in the right hand.

The fourth system continues the piano solo section. It includes a section with a 6-measure rest in the right hand. The tempo remains 'Andante'.

3. Ein
 3. Id

Mäd - chen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no - sich, o
 give my fin - est feath - er To find a pret - ty - wife. Two

so ein sanf - tes Täub - chen wär Se - lig - keit für - mich, wär
 tur - tle - doves to - geth - er, - We'd share a hap - py - life! We'd

Se - lig - keit für mich, wär Se - lig - keit für mich!
 share a hap - py life! We'd share a hap - py life!

Allegro

Wird
 With

kei - ne mir Lie - be ge - wöh - ren, so muss mich die Flam - me ver -
 no one to give me af - fec - tion, I'm bur - ied in hope - less de -

zeh - ren, doch küsst mich ein weib - li - cher Mund, — so
 jec - tion! But all that I need is a kiss — To

cresc. *fp*

bin ich schon wie - der ge - sund, doch küsst mich ein
 put me in heav - en - ly bliss! But all that I

weib - li - - cher Mund, — so bin ich schon wie - der ge - sund, — so
 need is a kiss — To put me in heav - en - ly bliss, — To

cresc.

bin ich schon wie-der ge - sund,
put me in heav-en - ly bliss,
schon wie - der ge -
in heav - en - ly

8

sund,
bliss,
schon wie - der ge - sund.
in heav - en - ly bliss.

8

8

f

In questa tomba oscura

Gius. Carpani

Lento

62.

In que-sta tom-ba o-scu-ra la - scia-mi ri - po -
 In die-scs Gra-bes Dunkel laß - entschlum-nerst mich

sar; quan-do vi-ve-vo, in-gra-ta, do-ve-via me pen-sar, a
 sein; ja, als ich leb-te, Treu-lo-se, ach! muß-test du denken mein, du

cresc. *f* *p*

me pen-sar.
 den-ken mein!

pp

16

La - - - scia che l'om-bre l - gnu-de go - - dan-si pa - ceal-
 O laß bei nackten Schat-ten fried - - lich ruhn mein

men, e non, e non ba-gnar mic
 Herz und be - ne - tze wei - nend mei - ne

ce - ne - ri ðin - u - ti - le ve - len.
 A - sche nicht mit eit - lem, eit - lem Schmerz.

In que - sta, in que - sta tom - ba o - scu - ra la - scia - mi ri - po -
 In die - sem, in die - sem dun - klen Gra - be laß ent - schlum - mert mich

sar; quan - do vi - ve - vo, in - gra - ta, do - ve - via me pen - sar, a
 sein! Als ich auf Er - den war, Falsche, o dach - test da du mein! du

me pen sar, in - gra - ta, in - gra - va!
 mein, ðu mein! du treu - los ful - sches Herz!

Aus Goethes Faust

Op. 75 No 3

Poco Allegretto

19.

Es

CRSC.

war ein-mal ein Kö-nig, der hatt ei-nen gro-ßen Floh, den liebt er gar nicht we-nig, als

sf

sf

sf

wie sei-nen eig-nen Sohn. Da rief er sei-nen Schnei-der, der Schnei-der kam her - an: Ja,

pp

f

miß dem Jun-ker Klei-der, und miß ihm Ho-sen an!

sf

sf

tr.

pp

CRSC.



In Sam-met und in Sei-de ward er nun an-ge-tan, hat-te Bän-der auf dem Klei-de, hatt

sf *p* *sf* *sf*

auch ein Kreuz da - ran, und war so-glich Mi - ni - ster, und hatt ei-nen gro - ßen

pp

Stern, da wur-den sei-ne Ge - schwister bei Hof auch gro - ße Herrn.

f *sf* *sf*

tr *sf* *cresc.*

Und Herr und Frau am Ho-fe, die wa-ren sehr ge-plagt, die Kö-ni-gin und die Ze-fe ge-

sf *sf* *sf*

sto - chen und ge - nagt, und durf - ten sie nicht kni - cken, und weg sie ju - cken nicht. Wir

pp *f*

kni - cken und er - sti - cken doch, doch gleich wenn ei - ner sticht. Wir kni - cken und er - sti - cken doch, doch

f *f*

gleich, wenn ei - ner sticht. Ja, wir kni - cken und er - sti - cken doch gleich, gleich, wenn ei - ner

sticht, ja, ja, wir kni - cken und er - sti - cken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht, wenn ei - ner

sticht.

20



Singstimme.

1. Ruhn in Frie - den
2. Lie - be - vol - ler
3. Und die nie der

Pianoforte.

Pian

al - le See - len, die vollbracht ein ban - ges Quä - len, die voll-
Mäd - chen See - len, de - ren Trä - nen nicht zu zäh - len, die ein
Son - ne lach - ten, un - term Mond auf Dor - nen wach - ten, Gott, im

endet sü - ßen Traum, le - benssatt, ge - bo - ren kaum, aus der Welt hin - ü - ber schie - den:
fälscher Freund ver - ließ, und die blin - ße Welt verstieß: al - le, die von hin - nen schie - den,
reinen Him - mels - licht, einst zu sehn von An - gesicht: al - le, die von hin - nen schie - den,

al - le See - len ruhn in Frie - jen!
al - le See - len ruhn in Frie - den!
al - le See - len ruhn in Frie - den!

Der Tod und das Mädchen.

Mäßig. (♩ = 64.)

Claudio.

Op. 7. No 3.

73.

Piano introduction in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Mäßig' (moderate) with a quarter note equal to 64 beats. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

Etwas geschwinder.
(Das Mädchen.)

Ver-ü - ber, ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

Vocal line and piano accompaniment for the first vocal line. The vocal line is in a soprano register. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

bin noch jung, geh, Lie - ber! und rüh - re mich nicht an, und

Vocal line and piano accompaniment for the second vocal line. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include 'p' (piano).

Das erste Zeitmaß.
(Der Tod.)

rühre mich nicht an.

Gib dei - ne Hand, du schön und zart Ge - bild! bin

Vocal line and piano accompaniment for the first section of 'Der Tod'. The tempo is marked 'Das erste Zeitmaß'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include 'pp' (pianissimo), 'dim.' (diminuendo), and 'pp' (pianissimo).

Freund und kommen nicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild, sollst sanft in

Vocal line and piano accompaniment for the second section of 'Der Tod'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include 'pp' (pianissimo).

meinen Ar - men schla - fen!

Vocal line and piano accompaniment for the final section of 'Der Tod'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include 'pp' (pianissimo).

Bella siccome un angelo
from Don Pasquale

Larghetto cantabile Malatesta



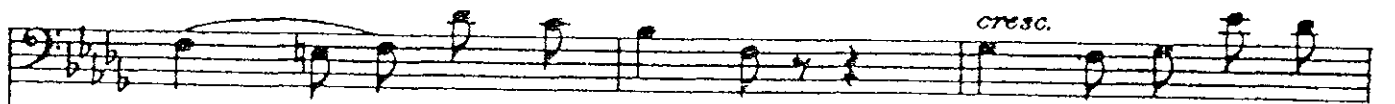
Bel - la sic - co - me un an - ge - lo
Fair as an an - gel from a - bove,



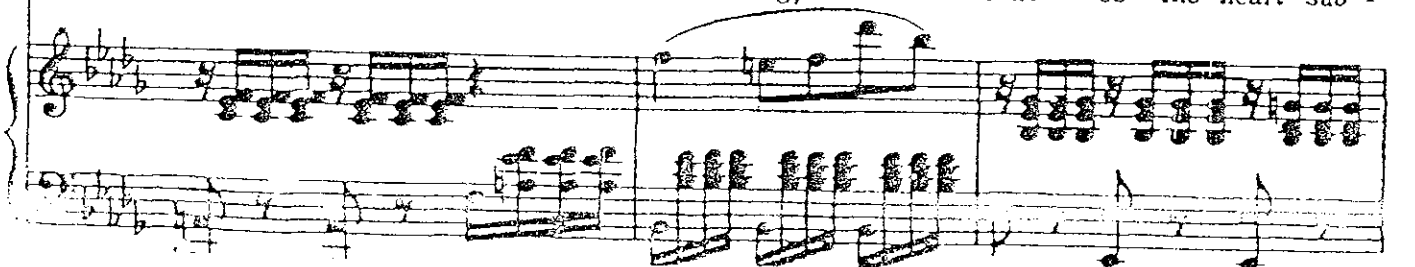
in ter - ra pel - le - gri - no, fre - sca sic - co - me il
Earth's orb a - while a - dorn - ing, Fresh as the rose that



gi - glio, che s'a - pre sul mat - ti - no,
breath - ing love Beams fond - ly on the morn - ing;



oc - chio che par - la e ri - de, sguar - do che i cor con -
Eyes that each sense seems woo - ing, Glanc - es the heart sub -



qui-de, — chio - ma che vin-ce l'e-ba-no, sor - ri - so in-can-ta -
 du-ling, — Locks that the ra-ven's wing ex-cel, Smiles fraught with a ma-gic

tor, sor - ri - so in-can-ta - tor!
 spell, fraught with a ma-gic spell!

Al - ma in - no-cen-te, in-ge - nu - a che se me-de-sma i -
 Sweet in - no-cence her soul ar-rays, Naught of her beau - ty

gno - ra, mo - de - stia im - pa - reg - gia - bi - le, bon -
 dream - ing, Each look her art - less thought be - trays, A

ti - - - - che v'in - na - mo - - ra, ai mi - se - ri pie -
 heart - - - - with kind - nesstee - - ing; Pit - y on woe out -

to - sa, gen - til, dol - ce, a - mo - ro - sa, - - - - il ciel l'ha fat - ta
 pour - ing, In grace o'er mor - tals soar - ing, - - - - Heav'n gave this sweet - est

na - sce - re per far be - a - to un cor, be - a - to un
 an - gel birth, Bless - ings to shed on earth, bless - ings to shed on

accel.

64

cor, il ciel l'ha fat - ta na - sce - re per far be - a - to un
earth, Yes, Heav-en gave this an - gel birth that she might bless - ings

accel.

cor, per far be - a - to un cor,
shed, might bless-ings shed on earth,

il ciel l'ha fat - ta
Yes, Heav - en gave this

na - sce - re per far be - a - to, be - a
an - gel birth that she might bless-ings, might bless

to, per far be - a - to un cor.
ings, might bless-ings shed on this earth.

Di Provenza il mar

Aria

from "La Traviata"

English version by R. Lorfin

Giuseppe Verdi
(1813 - 1901)

Andante piuttosto mosso ♩ = 60

Germont

duce

marc.

pp

cor - ti can cel - lō di Pro - ven - za il mar, il suol? Al ga -
 ven - ce's earth and sea Is the mem - o - ry e - ras ed? Is the

dolor *more*

tio ful - gen - te sol qual de - sti - no ti fu - rò? qual de -
 shin - ing sun dis - plac ed, And your heart no long - er free? Is your

pp

sti - no ti fu - rò al na - tio ful - gen - te sol? Oh ram -
 heart no long - er free, And the shin - ing sun dis - plac ed? Oh, re -

pp

men - ta pur nel duol ch'i - vi gio - ia a te bril - lō, e che
 mem - ber still the taste Of the peace you shared with me, And the

dolce *con esp[er]ss.*

pa - ce co - là sol su te splen - de - re an - cor può, e che
 joy that ev - er graced Our dear home from which you flee! Aid the

pa - ce co - là sol su te splen - de - re an - cor può...
 joy that ev - er graced Our dear home from which you flee...

con forza *rall.*

Dio mi gui - dò! Dio mi gui - dò! Dio mi gui - dò!
 God hear my plea! God hear my plea! God hear my plea!

ppp *p*

allarg.

morendo

dolciss.

Ah il tuo vec - chio ge - ni - tor tu non
 You can nev - er know the dread Which has

marc. *pp*

sai quan - to sof - fri, tu non sai quan - to sof - fri il tuo
 filled your fa - ther's mind! It has filled your fa - ther's mind... You can

dolce

vec - chio ge - ni - tor! Te lon - ta - no di squal - ler il suo
 nev - er know the dread. Sor - row cov - ring his poor head By your

pp

marc. *pp*

tet - to si co - pri, il suo tet - to si co - pri, di squal -
 ac - tions so o - pined, By your ac - tions so o - pined, Sor - row

lo - re di squal - lor... Ma se a' - fin ti tro - vo an - cor, se in me
cov - ring his poor head. But at last where hope has led, I shall

pp

pp *dolce*

spe - me non fal - li, se la vo - ce dell' o - nor in te ap -
seek and I shall find, For if hon - or be not dead, Then her

pp *con espress.* *f*

pien non am - mu - ti, ma se il fin ti tro - vo an - cor, se in me
voice can be di - vined. So at last where hope has led, I shall

spe - me non fal - li, seek and I shall find, Dio m'è - sau - di, For God is kind!

con forza *rall.* *ppp*
 — Dio m'è-sau-di, Dio m'è-sau-di, Dio m'è-sau-di, ma...
 — For God is kind! For God is kind! For God is kind! And

f *dim. e allarg.*
 ma se al fin ti trovo an-cor, ti tro-vo an-cor, Dio m'è-sau-di, Dio m'è-sau-di!
 so I'll seek and I shall find where hope has led, For God is kind! For God is kind!

morendo

L'INVITATION AU VOYAGE

Poésic de
CH. BAUDELAIRE (1)

Musique de
HENRI DUPARC

N° 2 VOIX MOYENNES

Presque lent

The first system of the piano accompaniment is written for two staves (treble and bass clef) in 6/8 time. The tempo is marked 'Presque lent' and the dynamics are 'mp'. The music features a steady eighth-note accompaniment in both hands, with a key signature of one sharp (F#).

doux et tendre

The second system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with lyrics: "Mon en - fant, ma sœur, Songe". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. There are handwritten annotations above the vocal line: "5 3 2" under "fant", "ma sœur" under "sœur", and "2 1 2" under "Songe".

The third system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "à la dou - ceur D'al - ler la - bas vivre en". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. There are handwritten annotations above the vocal line: "3 2 1" under "à la", "1 2 3" under "dou - ceur", "1 2" under "D'al - ler", "1 2 3" under "la - bas", and "1 2 3" under "vivre en".

ROUART, LEROLLE & C^{ie}, Éditeurs
Entrepôts: Editions SALABERT, 22, rue Chauchat, Paris.

(Edeker CALMANN-LEVY Éditeur)
Celle mélodie est publiée avec orchestre.

ont res- sem- ble, Ai- mer à loi-

This system contains the first three measures of the piece. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written for the right and left hands on grand staff notation. The lyrics are 'ont res- sem- ble, Ai- mer à loi-'. There are some handwritten annotations above the notes, including '10 12 13' and '14'.

-sir, Ai- mer et mou- rir Au pa-

This system contains the next three measures. The vocal line continues with the lyrics '-sir, Ai- mer et mou- rir Au pa-'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure. Handwritten annotations '15 16 17' and '18' are visible above the notes.

-ys qui te res- sem- ble!

This system contains the next three measures. The vocal line concludes the phrase with '-ys qui te res- sem- ble!'. The piano accompaniment continues with the same accompaniment. Handwritten annotations '19 20 21' and '22' are visible above the notes.

Les so- leils mouil- lés De ces

This system contains the final three measures of the page. The vocal line begins with 'Les so- leils mouil- lés De ces'. The piano accompaniment continues. Handwritten annotations '23 24 25' and '26' are visible above the notes.

A partial view of a musical score on the right margin, showing a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with grand staff notation.

A partial view of a musical score on the right margin, showing a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with grand staff notation.

A partial view of a musical score on the right margin, showing a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with grand staff notation.

A partial view of a musical score on the right margin, showing a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with grand staff notation.

ciels brouil - lés Pour mon es - prit ont les vo

retenez un peu a Tempo 76 dim.

suivez a Tempo dim.

char - mes Si mys - té - ri - eux De

p

les trai - tres, yeux, Brillant, a tra - vers leurs

dim.

lar mes.

très doux

8

Là, *pp* Un peu plus vite tout n'est qu'ordre — et beau - té,

Musical score for the first system. The vocal line is in treble clef with a 9/8 time signature. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a 9/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

pp Lu - xe, *rall.* cai - me et vo - lup - té.

Musical score for the second system. The vocal line is in treble clef with a 9/8 time signature. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a 9/8 time signature. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. A *rall.* marking is present in the piano part.

1er Mouvt

1er Mouvt

Vois

Musical score for the third system. The vocal line is in treble clef with a 6/8 time signature. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a 6/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. A *p* marking is present in the piano part.

sur ces ca - naux Dor - mir ces vais -

Musical score for the fourth system. The vocal line is in treble clef with a 6/8 time signature. The piano accompaniment is in treble and bass clefs with a 6/8 time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

78

-seux Dont l'hu-meur est va-ga-bon

-de; C'est pour as-sou-vir Ton

più

più f

expressif

moins de désir Qu'ils vien-nent du

cresc. molto *f*

cresc. molto *f*

bout du monde

dim.

dim.

Un peu plus vite

mf

Un peu plus vite

Les so -

- leils

cou

- chants

Re

- vé - tent

les champs,

Les ca -

Handwritten notes

80

- naux la ville en - tiè

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains the lyrics "- naux la ville en - tiè". The lower staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, featuring a series of arpeggiated chords, each marked with a "9" (ninth). The music is marked with a tempo of 80.

pù p

- re D'hy - a - ciathe et

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- re D'hy - a - ciathe et". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. A handwritten annotation "*pù p*" is written above the vocal line. The piano part is marked with a "cresc." (crescendo).

or

d'or; Le mon - de s'en -

The third system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "d'or; Le mon - de s'en -". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. A handwritten annotation "*or*" is written above the vocal line.

cresc. molto

- dort Dans u - ne chau - de lu -

The fourth system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "- dort Dans u - ne chau - de lu -". The piano accompaniment continues with arpeggiated chords. The system is marked with a tempo of 7 and a dynamic of "*cresc. molto*".

sempre pp

Lu ce, cal me

sempre pp cantabile

mf

p *presque sans ralentir* *a Tempo*

et vo lup té!

presque sans ralentir a Tempo

en diminuant jusqu'à la fin

rall. *ppp*

PRIEZ POUR PAIX

84

VOIX MOYENNE

Poésie de
CHARLES D'ORLÉANS

Musique de
FRANCIS POULENC

Très lent - Très calme $\text{♩} = 66$



p très doux

The piano introduction consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Très lent - Très calme' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The music is written in a simple, flowing style with a dynamic marking of 'p très doux'.

pp très doux et confiant



Pri - ez pour paix Dou - ce Vier - ge Ma - ri - e Rey - ne des cieulx et

pp

The first system of the vocal score shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The vocal line is marked 'pp très doux et confiant'. The piano accompaniment is marked 'pp'. The lyrics are 'Pri - ez pour paix Dou - ce Vier - ge Ma - ri - e Rey - ne des cieulx et'. There are some handwritten annotations above the vocal line, including 'Vier' and '2'.

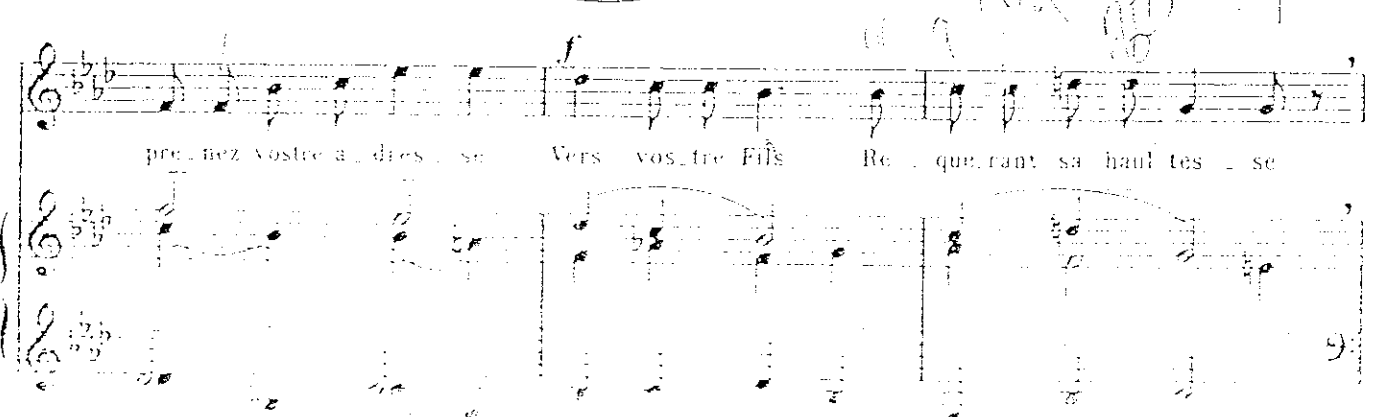


du mondé maitres - se Faic - tes pri - er par vostre cour - toi - si - e Saints et Sain - tes et

mf

ten.

The second system of the vocal score shows the vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The vocal line is marked 'mf'. The piano accompaniment is marked 'mf'. The lyrics are 'du mondé maitres - se Faic - tes pri - er par vostre cour - toi - si - e Saints et Sain - tes et'. There are some handwritten annotations above the vocal line, including 'Vier' and '2'.



pre - nez vostre a - dies - se Vers vos - tre Fils Re - qu - rant sa hau - tes - se

f

The third system of the vocal score shows the vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics. The vocal line is marked 'f'. The piano accompaniment is marked 'f'. The lyrics are 'pre - nez vostre a - dies - se Vers vos - tre Fils Re - qu - rant sa hau - tes - se'. There are some handwritten annotations above the vocal line, including 'Vier' and '2'.

Qu'il Lui plai- se son peu-ple re-gar-dez Que de son sang⁸⁵ a

U... sempre f
 vou-lu ra-cher-ter En de-bou-tant guer-re qui tout des-voye

l
 De pri-è-res ne vous Vueil-lez las-ser Pri-er pour paix Pri-er pour paix

sans crescendo *sans ralentir*
 Le vray tré-sor de joye.

Amaz
 20 Septembre 1915

L'ULTIMA CANZONE

Parole di
FRANCESCO CIMMINO

N. 3.

87
Musica di

Paolo Tosti

ALLEGRO

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. It includes a piano (*p*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking. The music is in 2/4 time and consists of two staves.

INTO

sentito

M'han det - to che do -

Second system of musical notation, including lyrics. It features a piano (*p*) dynamic marking and a forte (*f*) dynamic marking. The music is in 2/4 time and consists of two staves.

- ma - - ni, Ni - na, vi fa - te spo - sa, Ed

Third system of musical notation, featuring a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 2/4 time and consists of two staves.

io vi can-to an - cor la se - re - na - - - ta!.....

Là, nei de-ser-ti pia - - ni, Là,

ne la val-le om-bro - sa, Oh quan-te voi-te a voi l'ho ri-can -

- ta - - - ta!..... Oh quante voi - te.....

a voi l'ho ri-can - ta - - ta!.....

a tempo

diminuendo

p

dim.

poco rit.

p

a tempo

< Fo - glia di ro - sa, O fio - re d'a - ma -

a tempo

pp poco rit.

poco rit.

p

cres.

- ran - to,..... Se ti fai spo - sa, Io ti sto sem - pre ac -

cres.

can - to,.....

p molto legato

cres.

Se ti fai spo - - - sa, io ti sto sempre ac-

opp. 90

f

Detailed description: This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics 'Se ti fai spo - - - sa, io ti sto sempre ac-'. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.

- can - to, Fo - glia di rosa?.....

ten. a tempo

p

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with the lyrics '- can - to, Fo - glia di rosa?.....'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The tempo marking 'ten. a tempo' is written above the piano part.

col canto

pp

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The piano accompaniment features a section marked 'col canto' (with the voice), where the piano part is written in a more melodic style. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present. The vocal line continues with the lyrics from the previous system.

Detailed description: This is an empty musical staff, likely a placeholder for a second vocal line or a specific instrument part.

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves, which are piano accompaniment parts. They continue the complex rhythmic texture seen in the previous systems.

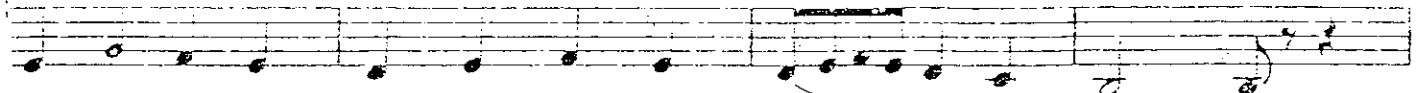
Do -

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves. The piano accompaniment concludes with a final cadence. The vocal line ends with the word 'Do -'.

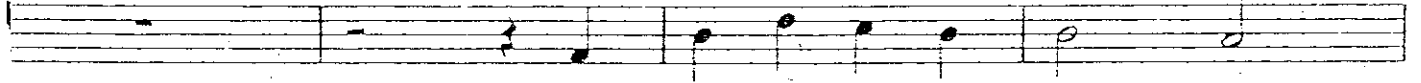
Detailed description: This section shows a very faded and illegible musical score, possibly a second system or a continuation of the piece, but the notes and lyrics are not discernible.



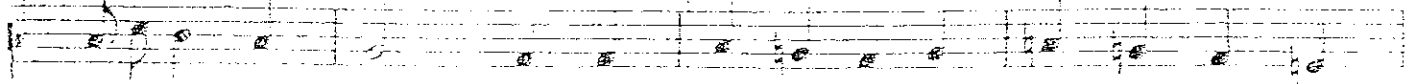
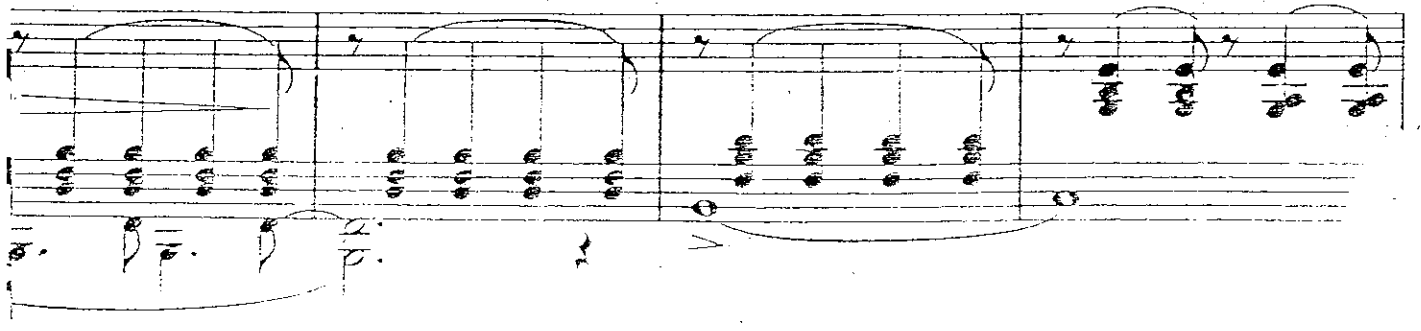
- ma - ni a - vre - te in - tor - no Fe - ste, sorri - si e fio - ri, Nè



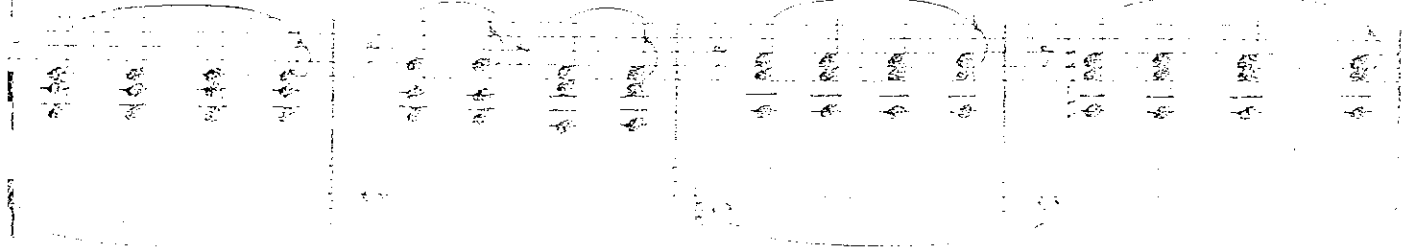
per - se - re - te ai no - stri vec - chi a - mo - ri.....



Ma sem - pre, not - te e gior - no,



ie - na di pas - si - o - ne Ver - rà, ge - men - do a voi la mia can -



ne..... ver-rà ge - men - do.....

92

zo

musical notation: vocal line with lyrics, piano accompaniment with chords and arpeggios.

la mia can - zo - ne:.....

a tempo

diminuendo *p* *dim.* *pp poco rit.*

musical notation: vocal line with lyrics, piano accompaniment with chords and arpeggios.

< Fo - glia di men - ta, O fio - re di gra - na - to,.....

poco rit. *p* *a tempo*

poco rit. *p*

musical notation: vocal line with lyrics, piano accompaniment with chords and arpeggios.

Ni - na, ram - men - ta I ba - ci che t'ho da - to!.....

ritenuto *a tempo*

a tempo

col canto

musical notation: vocal line with lyrics, piano accompaniment with chords and arpeggios.

f
Ni - na, ram -

molto legato *cras.* *f*

ritenuto *f ten.* *a tempo*
len - - - ta I ba - ci che t'ho da - to..... Fo - glia di men - ta!

ritenuto *a tempo* *col canto*

Ah!.....

p

diminuendo a tempo *pp*

pp

Musica Proibita

Gastaldon

Andante affettuoso

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a melodic line in B-flat major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a half note D5. The bottom staff is a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment in B-flat major, starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, and a half note D3.

animandosi

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a melodic line in B-flat major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a half note D5. The bottom staff is a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment in B-flat major, starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, and a half note D3.

pp *p*

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest. The middle staff is a treble clef with a melodic line in B-flat major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and a half note D5. The bottom staff is a bass clef with a continuous eighth-note accompaniment in B-flat major, starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, and a half note D3.

2

11

96

Og - ni se - ra di so - tto al mio bal -

p

13

co - ne Sen-to can - tar u - na can - zon d'a - mo - re, Piú

16

vol - te la ri - pe - te unbel gar - zo - ne E - ba - tte - re mi sen - to for - teil

f

f

19 *f* *pp* *f* 97

co - re E-ba-tte-re mi sen - to for - teil cor. Oh quan toè

19 *f* *f*

Leo.

22 *p* *con entusiasmo*

dol - ce que - lla me - lo - di - a Oh com' è bel - la, quan - to m'è gra -

22 *p*

Leo.

Leo.

Leo.

25 *mf* *f*

di - ta! Ch'ì o la can - ti non vuol la mam - ma mi - a: Vor - rei sa -

25

Leo.

*

affrett

28



28

cresc

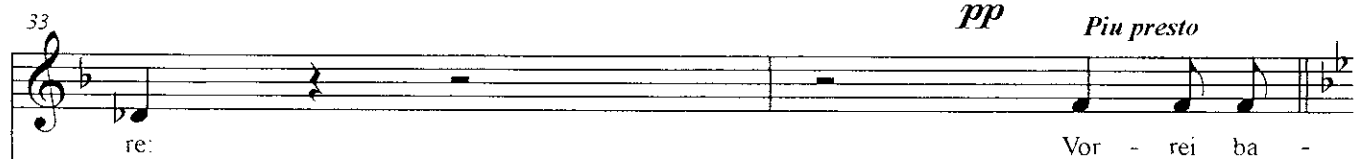
30



30

1° tempo

33



33

pp

35

cia - - - rei tuoi ca - pel - li ne - ri, Le lab - bra

35

marc. il canto

37

tue e gli occhi tuoi se -

37

rall

38

ve - ri, Vor - rei mo - rir con te an - gel di

38

ff

40 *sotto voce* *rall*

Di - o, O bel - la inna - mo - ra - ta, te - sor

pp *rall*

42 *1° tempo*

mi - o Qui so - to il vi - di ieri a pa - sseg - gia - re E lo sen -

1° tempo *p*

45 *pp* *Presto con anima*

ti - va al so - li - to can - tar Vor - rei ba - cia - rei tuo ca - pel - li

ff

48 *rall*

ne - ri Le - lab - bra tue - e e gli ochi tuoi se -

48 *rall*

Ped. *

50 *ff*

ve - ri; Strin - gi - mi, o ca - - - ra, strin - gi - mial tuo

50 *ff*

Ped. *

52 *ff*

co - re fam - mi pro - var l'eb - brez - ze del l'a - mor.

52 *ff*

Ped. *

SE EQUIVOCÓ LA PALOMA...

Poesía de
RAFAEL ALBERTI

Música de
CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRETTO (♩ = 108)

CANTO

PIANO

mf

dim.

legato

See-qui-vo có la pa - lo - ma. See-qui-vo - ca - ba.

p

Por ir al nor-te, fue al sur. — Cre-yó que el tri-go e-ra a-gua. See-qui-vo-

ca - ba.

Cre-yó que el mar e-ra el cie-lo; que la no-che, la ma-

na - na. Se e - qui - vo - ca - ba, — se e - qui - vo - ca - ba —

Que las es - tre - llas — ro - cí - o; que la ca - lor — la — ne -

va - da. Se e - qui - vo - ca - ba, — se e - qui - vo - ca - ba —

cresc. *f* *dim.*

Que tu fal - das - ra tu

un poco rit. *p* *al tempo*

blu - sa; que tu co - ra - zón, se ca - sa See - qui - vo - ca - ba, se e - qui - vo - ca - ba.

rit. *Più lento* *molto espressivo*
senza rigure *breve*

E - lla se dur - mió en la o -
breve

rit. *armonioso*
breve

ri - lla. Tu, en la cum - bre de u - na ra - ma.

TEMPO I.

p

poco rit.



TE QUIERO DIJISTE

Tranquilo

deciso

Te quise ro - di - jiste

te - mando mis manos en tregus manilas de blanco marfil y sentien mi

pe - cho y an fuerte la - ti - do despues un sus - pi - ro y luego elhas

qui - do de un be - so fe - bril

no repetir

Más morbida

me si me
PIANO

que me quie - res como yolea - do - ro si de mi

cuer - das como yo de ti *V* y a veces en - cu - cho

con alma

V un e - co di - vi - no *V* que en vuelto en la bri - es *V* pa - rec

cediendo

aparece piano
cir, *V* ¡Si! te quiero mu - cho, *V* mucho, mucho, mu - cho

intimamente

cediendo siempre

V tanto como en ton - ces *V* siempre hasta mo - rir.

al

Maria

COCCHI DE RUIZ

Madrigal

English version by
Willis Wager

Original Spanish words and music by
Miguel Sandoval

Moderato

Voice

Piano

The first system of music features a voice line and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic marking. The voice line is on a single staff with a treble clef. There are some handwritten annotations, including '2nd' and '3rd' with arrows pointing to specific notes in the piano accompaniment.

p *p* *p*

segue

Si pu - die - ra en tus bra - xos Dul - ce - men - te so
In your fair arms' en - twin - ing Might I ten - der - ly

The second system continues the musical piece. It includes the same voice and piano parts. The piano part has a *p* dynamic marking. The voice line has lyrics in Spanish and English. A circled triplet of notes in the voice line is marked with a '3'. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic marking. The word 'segue' is written below the piano part.

nar, dream, Si en tus o - jos mis o - jos
In your eyes' ma - gic shin - ing

The third system continues the musical piece. It includes the same voice and piano parts. The piano part has a *p* dynamic marking. The voice line has lyrics in Spanish and English. The piano accompaniment continues with a *p* dynamic marking.

30135c

Copyright, 1941, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured
Printed in the U. S. A.



Rall. *ten.*

Se pu - die - sen mi - rar, Te di - ri - a que
Might I see my eyes gleam, I say I love you

col canto

5 2 1 3 2 1 2 1 4 2 1

te a - mo, Que yo vi - vo por ti,
on - ly And live on - ly for you,

mf

2 1 2 1 1

5 3 2 1 5 1 4 5 2 1

rall. *ten.*

Y la vi - da no 8 Si te a - le - jas de
All my life would be lone - ly If you bade me a -

rall. *colla voce*

2 1 4 5 4 2 5 3 1

Allegretto molto - poco mais ligero 112

a tempo

mi. _____
 dieu. _____

Si tus la-bios, mi
If you'd on-ly al-

a tempo

p legato molto

al - ma, _____
 low me _____

Me de - ja - ras be - sar,
Your fair lips once to kiss,

Con un be - so po - dri - as _____
With new hope you'd en - dow me, _____

Mis tor - tu - ras cal -
All my pain would be

mar.
bliss.

ten.

Lo que ien-go da-ri-a.
All I own I would ten-der

mf *col canto*

ten.

Por be-sar-te u-
vez,
For that one mo-ment sweet;

Y pa-sar-me la
Con-stant hom-age I'd

rall. *ten.*

vi-da
ren-der

De ro-dil-la a tus piés.
On my knees at your feet.

col canto

